حياة الصحراء في شعر ذي الرمّة

اعداد
صالح آغا

رسالة مقدّمة الى الدائرة العربيّة
في الجامعة الاميركية في بيروت
للحصول على درجة الماجستير في الآداب
آب ١٩٧٠

AMERICAN UNIVERSITY OF BEIRUT

Thesis Title:

Desert Life in The Poetry of Dhu-Rumma

By

Salih Said Agha
(Name of Student)

Approved:

I. Abbas	Ihsan Abbas Advisor
M.Y. Najm	M. Najm Member of Committee
M.A. [illegible]	M.A. [illegible] Member of Committee
	Member of Committee

Date of Thesis Presentation: August, 24th, 1970.

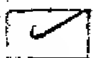
November 4, 1969

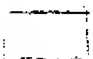
NOTICE TO GRADUATE STUDENTS

The Board of Graduate Studies in its meeting on November [illegible], decided that all graduate students must include the following "Thesis Release Form" to appear on a separate page of their thesis:

"THESIS RELEASE FORM"
American University of Beirut

I, Salih Agha :

 authorize the American University of Beirut to supply copies of my thesis to libraries or individuals upon request.

 do not authorize the American University of Beirut to supply copies of my thesis to libraries or individuals.

S. Agha
Signature

August, 24th, 1970
Date

Emile Rubeiz
Assistant Registrar

فهرس المحتويات

مقـــدمـة
في مصادر الاخبـارعن ذي الرّمـة
وروايـة ديوانـــه

تنقسم مصادر الاخبارعن ذي الـرّمة في قسمين رئيسين : الروايات المباشرة الـتي يرقى السند فيها الى اشخاص عرفوا ذا الرّمة وجالسوه ، او رأوه وسمعوه ، والروايات غير المباشرة التي يقف السند فيها عند رواة لم يعاصروا الشاعر او عاصروه ولم يعرفوه .

(١) ففي القسم الاول نحو من خمس وثلاثين رواية مسندة الى ثلاثة وعشرين راويـة . وقد تكرر بعض هذه الروايات ببعض اختلاف . وتنقسم روايات هذا القسم الاول بدورها الى طائفتين بحسب الانتماء الجغرافي والقبلي للرواة : (أ) روايات الرواة من اهل الباديـة من عدويين او تميميين اوغير ذلك . ولعل اعسر ما يواجهه الدارس في هذه الفئة من الروايات ان هؤلاء الرواة انفسهم ينقلون اخبارا متناقضة ، فترى زرعة بن دبول العدوى مثلا يذكر وسامة ذي الرّمـة [١] وترى عافية ، وهي عدويّة ، تذكر قبحه وتساقطه [٢] (ب) روايات رواة البصرة والكوفة ممن اتصل بهم الشاعـر او رأوه ، ومن اشهر هؤلاء من الكوفيين: حماد الراوية ، وابن شبرمة الفقيه ، وابو بكر بن عيّاش ، وخالد بن كلثوم ، ومحمد بن سهل راوية الكميت ، ومن البصريين: ابوعمرو بن العلاء ، وعيسى بن عمر ، والمنتجع بن نبهان الاعرابي ، ويونس بن حبيب النحوى ، وعنبسة بن معدان الفيل ، وشعبة بن الحجاج . ويبقى ما جاء في رواية عن خالد بن كلثوم [٣] من ان ذا الرّمة وفد على عبد الملك بن مروان ، كما يبقى زعم يونس النحوى [٤] بأن الشاعر وفد على مروان بن محمد لما استخلف امرين غير قابلين للتفسير ، ويتجلى موضع الضعف في رواية خالد من الاحالة على مجهول اذ جاء فيها : "اخبرني شيخ لنا ان خالد بن كلثوم اخبره".

ويلاحظ ان روايات هاتين الطائفتين لم تتطرقا الى الاخبار عن قصة حب ذي الرّمة ، وان روايات الطائفة الاولى بخاصة تركزت على ابرز فترتين قضاهما في البادية وهما : طفولته وفترة مرضه الاخير واحتضاره فوفاته ، من ذلك : رواية زرعة بن دبول [٥] عن قدوم والدة الشاعر به الى الحصين العدوى ليكتب له معاذة تقيه ترويع الليل ، ورواية ابي الوجيه [٦] عن مرض ذي الرّمة الاخير .

---

١) الاغانـــي ١٧/ ٣١٠ ٢) المصدر نفســـه ٣) الاغاني ١٢/ ٣٣ ـ ٣٥
٤) العقد الفريد ١/ ٢٢٣ـ ٢٢٤ ٥) الاغاني ١٧/ ٣٠٧ ٦) ١٧/ ٣٤٣/ ٣٤٤

بينما تركزت روايات الطائفة الثانية على مسائل ثقافية واخبار ذات طبيعة جدلية او نقدية او لغوية كرواية [1] محمد بن سهل راوية الكميت ورواية المنتجع بن نبهان [2] عن تخلي غيلان عن معاناة الرجز • وحيثما تضاربت روايتان هنا صعب الفصل الا ان يقوم دليل دامغ على التلفيق •

(٢) وورد في القسم الثاني عدد كبير من الروايات لم يرد في القسم الاول • وهو يحفل باسماء ما ينيف على خمسين راوية ، بعضهم متأخر ، وبعضهم لم اجد له ترجمة وليس في روايته ما يشير الى انها مباشرة • وابرز الروايات في هذا القسم ثلاث :

ا) الرواية التي تقف عند الاصمعي ، فقد روى الاصمعي عن أناس من رواة القسم الاول ، وليس هذا هو المقصود هنا ، بل المقصود تلك الروايات التي لم ينسبها الاصمعي الى احد •

ب) الرواية التي تقف عن ابي عبيدة ، وما ينطبق على رواية الاصمعي في هذا ينطبق على رواية ابي عبيدة •

ج) رواية ابن سلّام من غير طريق ابيه سلّام بن عبد الله ، وفيها روايته عن ابي الغراف وابي يحي الضبيّن وابي البيداء الرياحي •

والروايات التي يقف اسنادها عند كل من الاصمعي وابي عبيدة تستحق التوقف وان كان رفضها رفضا تاما غير وارد ، والا اصبحت سيرة ذى الرّمة مجموعة افتراضات • ويبدو ان رواية الاصمعي اكثر روايات هذا القسم تأرجحا ، فهي تتراوح بين روايات توثق لغة ذى الرّمة واخرى تضعفها ، وينقل الاصمعي حكاية هزء بلال بالشاعر حين ذكر ناقته في معرض مدحه ، ويسهب في شرح قول جرير ، أو أبي عمرو ، ان شعر ذى الرّمة نقط عروس وأبعار ظباء • وقد انحدرت رواية الاصمعي عن طريق ابن اخيه ابي محمد عبد الرحمن بن عبد الله بن قريب وتلميذه ابي النصر احمد بن حاتم الباهلي وعن طريق ثعلب ، وتأدت الى المرزباني ، وابي الفرج •

اما أبو عبيدة معمر بن المثنى فقد التزم منحى واحدا في الاخبار عن ذى الرّمة او نقد شعره • فاذا استثنينا رأيا واحدا ايجابيا [3] لم نجده ينقل سوى حكايات الهزء بالشاعر وبعض الآراء النقدية التي تحاول الحط من قيمته والنيل من شخصه • وانحدرت رواية ابي عبيدة في ست طرق الى المرزباني وابي الفرج

---

١) الاغاني ١٦/ ٣٥١ والموشح ٣٠٧

٢) الموشح ٢٧٥

٣) الاغاني ١٧/ ٣١٢ وانظر الموشح ٢٧٩

وتهتم روايةابن سلّام بابراز موقف نقدى عام يتناول (أ) مواقف جدلية حول قضايا لغوية (ب) المنافسة والمناحرة بين الشاعر وشعراء النقائض(ج) ردّ بعض المنحول من شعر ذى الرّمة مع ما يترتب على ذلك من ردّ ما بني على الشعر من قصص(د) آراء العلماء المتفاوتة في شعره (هـ) استخدام فكرة الطبقات في وضع ذى الرّمة موضعه من اكبر شاعرين في عصره وهما جرير والفرزدق ، ولعلّ قول ابن سلّام ان ذا الرّمة يقع منهما "موقع قتادة من الحسن وابن سيرين ، هو دونهما ويساويهما في بعض شعره" يلخص المنحى الذى تبناه في النظر الى مكانة الشاعر وشعره ٠ وقد تأدت رواية ابن سلّام الى المرزباني من عدة طرق ، وذلك لان المرزباني - في الموشح بخاصة - انما عني بآلاراء النقدية ٠ كذلك دخلت رواية ابن سلّام في الاغاني سندا شفويا عن ابي خليفة الفضل بن الحباب في معظمها ٠

وهناك روايات مفردة لا يتعدى الراوى الواحد رواية واحدة منها ، وروايات اسندت الى مجهولين ، مثل "رجل من تميم" او "مخبر" او "فلان" او "رجل" او "من رأى ذا الرّمة" او "قوم هضبوا في الحديث" ٠ ويبدو بعض هذه الروايات معقولا برغم هذه الثغرة الخطيرة في الاسناد ٠

وقد عني كثير من الاصول المتقدمة والمصادر المتأخرة بأخبار ذى الرّمة ، ويمكن التوقف عند القرن الرابع حين شارفت الاخبار عن ذى الرّمة درجة الاكتمال في كتابي الاغاني والموشح اللذين يمكن اعتبارهما - من جهة الشمول - وحدة متكاملة ٠ فقد ركّز الاغاني على قصص الحب واخبار الشاعر المتفرقة والمتصلة باحداث سيرته ، والمّ بقسط غير قليل من آراء النقّاد والعلماء والشعراء في شعره وعلاقاته ببعض هؤلاء ٠ واستمد ابو الفرج اخبار الشاعر من (١) روايات شفوية قائمة على السند كما عرضته في الحديث عن طائفتي الرواة (٢) ومن مدوّنات تعتمد ايضا على الروايات الشفوية واهمها : (أ) كتاب هارون بن محمد الزيّات (ب) وكتاب محمد بن داود ابن الجراح (ج) وكتاب محمد بن صالح بن النطّاح (د) وكتاب عبيد الله بن محمد اليزيدى ٠

واهتم مؤلف الموشح بالروايات النقدية والمّ بمتفرقات من اخبار الشاعر التي تتصل بما كان بينه وبين اعلام معاصريه من علاقات ، واستند المرزباني الى الروايات الشفوية والى روايات تصله كتابة وتقوم بدورها على الرواية الشفوية ٠

وتجمعت لدى كل من ابي الفرج والمرزباني معظم الروايات المبكرة فكان كتاباهما معرضا لهذه الروايات ، ثم من بعد ذلك معينا تستمد منه المصادر التي جاءت بعدهما . غير ان الكتابين اخلّا بروايات نقلتها الاصول السابقة او المعاصرة لهما ، وهي احدى عشرة رواية اهمها التالية : رواية عصمة بن مالك انه وذا الرّمة زارا ميّة [١] ، وفادة ذى الرّمة المزعومة على مروان بن محمد [٢] ، شرب ذى الرّمة للنبيذ ومنافرته الشعرية مع اسحق بن سويد حول ذلك [٣] . ولم تكتمل الروايات الا بعد ذلك بقرن وبعض القرن ، أى أواخر القرن الخامس ، اذ اورد الشريف المرتضى [٤] رواية المرزباني عن مناظرة حول الجبر والقدر جرت بين ذى الرّمة ورؤبة في مجلس بلال ، واورد السرّاج القارئ [٥] رواية القحذمي ان ذا الرّمة اعترض جارية سوداء في الكوفة فانتقدت شعره فرجاها السكوت عنه .

ولكننا نعلم مما ذكره ابن النديم [٦] ان هناك كتبا ألفت في اخبار ذى الرّمة ، فلعلّ بعض هذه الروايات ورد فيها . ومثل هذا قد يفسر ايضا ما تطالعنا به المصادر المتأخرة ، اى الواقعة بعد القرن الخامس ، من اخبار لم ترد في المصادر المتقدمة .

---

١) مجالس ثعلب ١/ ٣٩ ـ ٤٢   ٢) العقد الفريد ١/ ٢٢٣ ـ ٢٢٤

٣) امالي القالي ٢/ ٤٨ ، اما سائر هذه الروايات فانظر فيها : امالي القالي ٢/ ٥ والبيان والتبيين ٢/ ٧١ ومجالس ثعلب ١/ ١٠٠ ، ٤٨٦ ٣ والحيوان ٤/ ٢١٥ وعيون الاخبار ٣/ ٢٠٧ ، ٤/ ٤٠ والعقد ٣/ ٢٤٧ ، ٨٦/ ١١٥ والخصائص ١/ ٣٢٥

٤) امالي المرتضى ١/ ١٤ ـ ١٥   ٥) مصارع العشاق ٢/ ٣٠ ـ ٣١

٦) ذكر في كتب الاسمار كتاب ذى الرّمة ولم ينسبه لواحد بعينه (الفهرست ٣٠٦) وذكر في مواضع اخرى كتاب اخبار ذى الرّمة منسوبا الى هارون بن محمد الزيات (١٢٣) والى اسحق بن ابراهيم الموصلي (١٤١ ، ١٤٢) والى ابنه حماد بن اسحق (١٤٣) وهم جميعا من مصادر ابي الفرج

وعلى تحرّى الدقّة في محاكمة الروايات المختلفة حول طفولة الشاعر وشخصه وهيئته وسائر ما يتعلّق به من شـؤون ، فأن الدارس يقف احيانا عاجزا عن ان يرجح بين روايتين تبدوان متناقضتين وسيتضح بعض ذلك عند التّصدى لدراسة بعض تلك الشؤون المتصلة بالشاعر وحياته ٠

ولمّـا كانت دراسة الشعر وتحليله عماد هذا البحث فلا بد من كلمة حول الديوان وروايته ومراحل تلك الرواية ، فأقول :

كان الشاعر نفسه شديد الاهتمام بشعره صناعة ورواية وتدوينا ٠ وليس يخفى ما كان لتردده على البصرة والكوفة ، وعلاقاته العلميّة باساطين الرواية واللغة فيهما كعيسى بن عمر وابي عمرو بن العلاء وحمّـاد الراوية من اثر في هذا الاهتمام ٠ وتنصّ المصادر صراحة على ان الشاعر كان يملي شعره احيانا ، فقد اورد حمّـاد [1] وعيسى بن عمر [2] وشعبه بن الحجاج [3] روايات عن استملاء مم ذا الرّمة شعره ، وحرصه هو على ان يصححوا ما يكتبونه ٠ ويبدو من هذه الروايات ان غيلان كان يخاف على شعره تحريف الاعراب له ، وان هؤلاء الرواة كانـوا يأتونه حين ينزل مصرهم فيطلبون اليه ان يسمعهم شعره ، ولكن لم تذكر لاى منهم رواية كاملة للديوان وقد كان الشاعر نفسه يقوم في المربد اوكاظمة او سوق الابل اوكناسة الكوفة منشـدا لشعره [4] وبذلك كان يتيح لمن يستمعون اليه ان يحفظوا او يكتبوا بعض ما يلقيه ٠

وتذكر لابي عمرو بن العلاء روايات لبعض ابيات الشاعر ، وانه كان يستنشده [5] والمصادر التي نسبت بعض الروايات " لابي عمرو " لا تبيّن من المقصود بذلك اهو ابن العـلاء ام الشيباني ، غير ان القالي في بعض ما اورد من هذه الروايات اوضح انها للثاني منهمـا [6]. ولكـن هب ان جميع هذه الروايات المتفرّقة اخذت عن الشيباني ، فهذا لا يعني ان ابـا عمرو بن العلاء كان قليل العناية بشعر غيلان ٠ كذلك فأن الشيباني ربّما اعتنى بهذا الشعر

١) الموشح ٢٨٠ ، ادب الكتاب ٦٢ ٢) الحيوان ١ / ٤١ ، الموشح ٢٨٠ ـ ٢٨١
٣) الموشح ٢٨٠ ٤) الاغاني ١٧ / ٣٣٤ ـ ٣٣٦ ، ٣١٠ ـ ٣١١
٥) الشعر والشعراء ١ / ٥٢٠ ـ ٥٢١ ، امالي القالي ٢ / ٢٤٧ ، سمط اللآلي ٢ / ٨٩٨ ، التصحيف والتحريف ١٧٢ ، الخزانة ٢ / ١٣٣
٦) امالي القالي ٢ / ٢٤٧

مجموعا ، اذ قد نسب لا تنين من تلاميذه وهما ابن السكيت والسكرى عمل ديوان ذى الرّمة ·
وفي سلسلة السند المثبتة في مقدمة الديوان [1] سندان آخران صحيحا التسلسل يرقيان
من طريقين الى ثعلب ، مما يدل على اهتمام هذا العالم اللغوى بشعر ذى الرّمة ·

وقد اشارت المصادر الى انه كان لذى الرّمة رواة يحفظون شعره ، فمرة يشار اليهم
بصورة الجمع [2] ومرّة بصيغة المفرد [3] غير ان ابا الفرج ذكر ان صالح بن سليمان كان
راوية ذى الرّمة [4] ، كما ذكر القالي ان عصمة بن مالك الفزارى كان راويته [5] · ولعلّه
كان كذلك ، او على الاقل كان من حفاظ شعره كما يبدو من سياق الرواية · وقيل ان الاسود
بن ضبعان كان ايضا راوية له [6]

ولما كان ذو الرّمة يعرف الكتابة فقد يفترض انه ربما كان قد جمع شعره بنفسه ، وقد
يؤيد هذا الرأى ما اشتهر عنه من حرص على صحة رواية هذا الشعر · غير ان ايّا من المصادر
لا يشير الى ذلك · ولكن ان صحّ ان الاسود بن ضبعان قد قرأ الديوان على ذى الرّمة
فان ذلك يعني، في الاقل ، اشراف ذى الرّمة نفسه على صورة مجموعة من شعره ·

وايّا ما كان الامر فالمصادر تذكر ان ديوان شعر ذى الرّمة قد عمله او رواه الاصمعي [7]
وفسّره ابو العباس محمد بن الحسن الاحول [8] وابو سعيد السكرى [9] وآخرون [10] ·

---

١) مقدمة الديوان ص٨ ٢) الموشح ٢٨٩ ٣) الموشح ٢٩١
٤) الاغاني ١٧/ ٣١١ ، ولم نجد ترجمة لصالح ·
٥) امالي القالي ٣/ ١٢٥ ، ولم نجد لعصمة ترجمة ·
٦) الديوان ٢٠١ ، شرح البيت ٥٣ ، ق٢٧ · وص٨ من المقدمة ، وهامش ١٥ من الصفحة نفسها وفهرس الاعلام في الديوان
٧) سمط اللآلي ٣/ ٧٥ ، الخزانة ١/ ٣٩٩ و ٢/ ١٣٣
٨) فهرست ابن خير ٣٩١ ، انباه الرواة ٣/ ٩١ ، الفهرست ١٥٧ - ١٥٨ ، ٧٩ ·
٩) الفهرست ١٥٧ - ١٥٨ ،
١٠) المصدر نفسه ، وقد ذكر الاستاذ احمد شاكر (الشعر والشعراء ١/ ٩٨ الحاشية ٣) ان لثعلب شرحا لديوان ذى الرّمة ولكني لم اعثر على ما يؤيد هذا القول ·

وذكر صاحب الخزانة ان لمحمد بن حبيب شرحا للديوان [1] ، وهو خبر لم اجده عند غيره . وهناك اشارة الى " رواية ابي بكر بن دريد " [2] والى روايات لابن الاعرابي [3] تتناول ابياتا متفرقة ، وليس واضحا هل كانت لاى منهما رواية لمجموع شعر ذى الرّمة ، او ان الامر اقتصر على قراءات خاصة لابيات او قصائد بعينها .

لقد اجتمعت لشعر ذى الرّمة ثلاثة اسباب جعلته يبقى محفوظا مرويا موثقا : الاول هو العناية التي اولاها شعره بنفسه ، والثاني علاقاته المباشرة في المصرين برواتهما وعلمائهما ، والثالث تلك القيمة اللغوية المتمثلة في الديوان فانها حملت معاصرى الشاعر ومن تبعهم على الاهتمام به حتى اضحى كما يبدو من علاقات العلماء الذين تعاقبوا عليه كتابا للدراسة والاستشهاد ، فتوارثوه جيلا بعد جيل وقلبوا وجوه روايته وتفسيره [4] . ولعلّه لم يغب عن حلقات العلم في اى من اطوار الثقافة العربية في مختلف الاقطار المشرقية ؛ وقد حمله القالي الى الاندلس فيما حمل معه من امهات الكتب ، فتعاقب عليه علماء ذلك القطر ايضا . ويبدو انه كان تاما في جزء كما وصفه القالي [5] . ولعلّ ما يصور قيمته عند الاندلسيين قول ابن عطية فيه " وهو ثلث لغة العرب " [6] ومما يدل على اهتمامهم به ان لبيبا مثل ابي بكر ابن زهر كان يحفظه [7]

غير ان هذه العناية الشديدة لم تبرئ شعر ذى الرّمة من تعدد الروايات بل ربما كان اقبال علماء النحو واللغة على العناية بالديوان سببا في ذلك . وفي ما روى عن تفاوت روايات ابن الاعرابي والاصمعي وابي عمرو الشيباني وابن دريد دليل كاف على هذا ؛ ولم يسلم شعر ذى الرّمة من ان تنسب اليه ابيات ومقاطع ليست في متن الديوان ولا سبيل الى القطع بصحة بعضها .

---

1) الخزانة ٢/ ٣٩
2) سمط اللآلي ٢/ ٧٩٨ ، ويذكر القالي في اماليه في غير موضع ان ابن دريد انشده لذى الرّمة ، او انه قرأ على ابن دريد لذى الرّمة
3) الخزانة ٢/ ١٣٣ ، التصحيف والتحريف ١٠٣ - ١٠٤ ، ١٤٦ ، ٣٤٧ ، ٣٥٩ - ٣٦٠
4) فهرست ابن خير ٣٩١ ، ٣٩٥ . وفي طبقات اللغويين والنحويين ١٧٢ ان نفطويه كان حافظا لشعر ذى الرّمة
5) فهرست ابن خير ٣٩١ ، ٣٩٥
6) المطرب ٢٠٦ 7) المصدر نفسه

مدخـــــل
تعريـف بـــذي الرّمـــــة

١ ـ اسمـه وكنيتـه ولقبـه :

هو غيلان بن عقبة ، من بني عدى بن عبد مناة [١] ، وتجمع المصادر على ان كنيته ابو الحارث ولقبه ذو الرّمة . وقد انقسمت الروايات في سبب تلقيبه بهذا اللقب في ثلاث فئات : فئة [٢] تزعم ان الشاعر مرّ بخباء رأى عنده فتاة فاستسقاها ماء ، وكانت على كتفه قطعة من حبل ، فقالت له : اشرب يا ذا الرّمة . وتضطرب القصة فيخلط الرواة في كثير من تفاصيلها ، اما ابن قتيبة [٣] فينفيها برفض الفتاة طلب الشاعر ، وهذا يعني انها ليست هي التي اطلقت عليه ذلك اللقب . وهذه الرواية تتميز بنزعة قصصية غلبت على معظم قصص الشعراء العذريين . وفئة ثانية [٤] ربطت بين شعره ولقبه فذكرت انه سمي ذا الرّمة بقوله في الوتد : "اشعث باقي رمّة التقليد" . ولكن لم اختيرت كلمة "رمّـة" دون سائر مفردات شعره ، وهي ليست اغربها ولا اكثرها تواترا ؟ ثم من الذى انتزع هذه اللفظة من شعره ولقبه بها ؟ ومتى قيلت هذه الارجوزة ؟ وفي اية ظروف ذاع هذا اللقب منها ؟ وبماذا كانوا يدعون ذا الرّمة قبل ان يقول هذه الارجوزة ؟ كلها اسئلة تظل بلا اجوبة مقنعة . اما الفئة الثالثة [٥] من الروايات فترد اللقب الى معاذة علقت في عنق غيلان وهو صغير وشدّت بقطعة من رمّـة . وكان سبب تعليقها انه كان يفزع في الليل ـ او ان اهله خافوا عليه العين كما روى ابو العباس الاحول ـ [٦] فأخذته امه الى شيخ في القبيلة ـ الحصين بن نعيم ـ كتب له معاذة وعلقها في عنقه بحبل ، ثم لما سمع شعره بعد سنوات قال : احسن ذو الرّمة ، فذهبت لقبا . وهذه اقوى الفئات الثلاث جميعا ، اذ روى رواة من بني عدى [٧] ان الصبي كان يفزع في صغره . ولا يهم بعد ذلك ان يكون الحصين ابن نعيم العدوى هو اول من اطلق هذا اللقب عليه او ان يكون اتراب الصبي قد عززوه بالمثابرة على اطلاقه .

---

١) الاغاني ١٧/٣٠٦ ، جمهرة انساب العرب ٢٠٠ وانظر الملحق ١ في هذه الرسالة .
٢) الاغاني ١٧/٣٠٦ ، وفي الخزانة ١/٧٤ ان الرواية عن ثعلب .
٣) الشعر والشعراء ١/٥٠٩ ـ ٥١٠
٤) ديوان شعر ذى الرّمة ، شرح الشطر ٨ ص ١٥٥ ، شرح الانبارى للمفضليات ٩٢ ، ٦٤٨ ، الاشتقاق ١٨٨ ، الشعر والشعراء ١/٥٠٨ ، طبقات فحول الشعراء ٢ ، ٤٨٢ ، الاغاني ١٧/٣٠٦
٥) الاغاني ١٧/٣٠٦ ، ٣٠٧ ، ٣٤١ ، ٣٤١
٦) الخزانة ١/٧٥ ٧) رواية الاغاني ١٧/٣٠٧ .

٢) شكله وهيئته :

اشرت الى ان الروايات حول هذه الناحية تنقسم في شقّين متباعدين فبعضها يصفه بالقبح وبأنه دميم اسود [١] ، والثاني ينسب اليه الوسامة والظرف والبياض [٢] . ومع القسم الاول تندرج صفات القصر والاحديداب وقبح الأنف ، ومع الروايات الاخرى يجيء القول بأنه مربوع او طويل ، مكتنز اللحم ، مدور الوجه ، حلو العينين أكحل ، واضح الجبين ، حسن الشعرة جعدها أنزع ، أقنى حسن المضحك برّاق الثنايا ، حلو المنطق ، مفوّه ، وفي صوته وحديثه عذوبة . ويتفق القسمان على انه كان خفيف العارضين . والفصل بين مجموعتي هاتين الروايتين امر عسير فالروايات التي تصفه بالحلاوة منقولة عن عدويين ، مثلما ان بعض الذين تحدثوا عن قبحه ادعوا رؤيته ايضا [٣] . والرواية الوحيدة التي تبدو موضوعية وغير مشحونة بعواطف راويها هي التي نقلها ابن سلّام عن ابيه سلّام بن عبد الله اذ قال "رأيت ذا الرّمة ورأيت لمته وهيئته . وقال لأبي الغرّاف فيك مشابه منه" [٤] وشكل ابي الغرّاف غير معروف ، والديوان صامت عن ذلك ، ولكن ربما مال بنا الترجيح الى القول بأنه كان كما تصفه الفئة الثانية من الروايات ، ذلك انه من المرجح ان ذا الرّمة توفي وهو ابن نصف الهرم اى ابن اربعين سنة [٥] فهو لم يشخ ، وحين كان يتردد على المهاجر ورأته عافية التي ادعت انه كان شيخا متساقطا [٦] ، كان في اوائل العقد الرابع من عمره وهذا يضعف روايتها وان كان لا يردّها [٧] . ومن التعميم ان يقال ان اخفاقه في الحب يرجح جانب القبح في شكله .

٣) حالته الصحية :

قد مرّ بنا ما رواه الرواة من انه كان يروّع في صغره ، ولا ندرى ان كان هذا الترويع قد لازمه او لا ، ولكن ربما كان للصور "المفزعة" التي يرسمها عن هول الصحراء صلة بذلك الترويع . ولم يقتصر مرض غيلان على ذلك بل ان المصادر تذكر انه قد اصيب بامراض اخرى . فبعض الروايات التي تفسّر علاقته بخرقاء تقول انها "كانت كحّالة نداوت عينه من رمد كان بها فزال [٨] . على انه

١) الاغاني ١٧/ ٣١٠ - ٣١١ ، ٣٢٩، الشعر والشعراء ١/ ٥٠٩، عيون الاخبار ٤/ ٣٩ .

٢) مجالس ثعلب ١/ ٣٩ ، ديوان المعاني ١/ ٢٣٣ ، العقد الفريد ١/ ٢٣٣ ، الامالي للقالي ٣/ ١٢٤ ، الموشح ٢٩١ ، الاغاني ١٧/ ٣١٠ ، ٣٤٠ - ٣٤١

٣) الاغاني ١٧/ ٣١٠ ٤) طبقات فحول الشعراء ٤٨٢ ٥) الاغاني ١٧/ ٣٤٢

٦) الاغاني ١٧/ ٣١٠ ٧) ذلك لأنه اذا صحّ انه كان قصيرا احدب عليلا فليس بمستغرب ان يبدو - وبخاصة عن بعد - شيخا متساقطا .

٨) الاغاني ١٧/ ٣٢٧، ٣٣٦

يشبه نفسه بالصقر في حدّة البصر ، اذ يقول :

فأَصْبَحْتُ ارمي كُلَّ شَبْحٍ وحائِلٍ كأنّي مُسَوّي قِسْمَةِ الأرض صادعُ
كما نَقّضَ الأشباحَ بالطرفِ غُدْوَةً مِنَ الطيرِ أقنى أشهلُ العَيْنِ واقعُ (١)

فأذا لم تكن هذه صورة تقليدية ، فانها قد تدل على أنّ "طول النظر" كان من الخصائص التي اكتسبها من معاناته للنظر على المدى البعيد في الصحارى المترامية .

ويزعم بعض الرواة ان أمراضا أخرى اصابته . فيقول احدهم انه اشتكى النوطة ووجعها دهرا ثم انفجرت وهو في عرض الصحراء فقتلته (٢) . والنوطة ورم في الصدر (٣) . وهناك من يروى انه مات في الصحراء ، ولكن دون ذكر أي مرض (٤) . والراجح انه احتضر في رمال الدهناء - او في حجر - احتضارا طال ، وانه كان يعاني الجدرى او النوطة (٥) اثناء احتضاره . ويزعم الاصبهاني بسنده عن رجل من تميم ان ذا الرّمة قال وقد طال قعوده عن السفر بسبب النوطة :

أَلِفْتُ كِلابَ الحَيِّ حتّى عَرَفْنَني وَمُدَّتْ نُسُوجُ العَنْكَبُوتِ عَلَى رَحْلِي (٦)

وتوفي كما تجمع الروايات عن اربعين سنة ، عام سبعة عشر ومائة = ٧٣٥ - ٧٣٦

٤- صلاته العائليــــة :

لا تتحدث المصادر عن والد الشاعر بشيء ، وربما توفي عقبة وغيلان صغير فرباه اخوه الاكبر هشام (٧) . اما والدة الشاعر فقد ارتبطت اخبارها ببعض اخباره ، وهي من بني اسد واسمها ظبية (٨) . واخوها ابو جنة الاسدى حكيم بن عبيد او حكيم بن مصعب ، وهو شاعر ايضا (٩) . وغلط الزجاجي (١٠) فخلط بينها وبين كثيرة - او كنزة - ام شملة بن برد المنقرى اللص مولاة آل قيس بن عاصم التي قالت ابياتا بائية في هجاء ميّة ونحلتها ذا الرّمة ، وتابعه في ذلك السيوطي (١١) . وقد وجد الصبّي المروع عند امه ما يجده الطفل المريض من رعايــة

---

١) الديوان ٣٣٩ وامثال هذه الصورة ترد في غير موضع من شعره

٢) الاغاني ١٧/ ٣٤٤ - ٣٤٥ ٣) لسان العرب والتاج مادة "نوط" وقيل هي "ورم في نحر البعير وارفاغه" . وقيل غدة تصيبه في بطنه مهلكة

٤) الاغاني ١٧/ ٣٤٢ ، ٣٤٦ . ٥) الاغاني ١٧/ ٣٤٣ - ٣٤٥ ، وانظر في احتضاره وتعيينه موضع قبره رواية المنتجع بن نبهان الاغاني ١٧/ ٣٤٥

٦) الاغاني ١٧/ ٣٤٤ ، والبيت ص ٤٩١ في الديوان ٧) الاغاني ١٧/ ٣٠٩

٨) الاغاني ١٧/ ٣٠٧ ٩) المختلف والمؤتلف ١٤٦

١٠) امالي الزجاجي ٨٨- ٨٩ ١١) شرح شواهد المغني ٢/ ٦٧٩ .

خاصة ، فهي التي ذهبت بولدها الى شيخ القبيلة ليكتب له معاذة ، وهي – فيما يبدو – كانت ترعى تفتح موهبته الشعرية وتشجعه باستحسانها لما يقول [١] . كان ذلك دورها وهو صغير ، ثم تختفي شخصيتها من حياته بعد ذلك ، فلا ذكر لها في شعره .

فأما اخوته فقيل انهم عدّة اخوة ذكر منهم عصمة بن مالك ثلاثة [٢] وفي رواية ابن الاعرابي [٣] انهم ثلاثة وحسب وهم مسعود وجرفاس وهشام ، واقتصرت مصادر اخرى على ذكر اثنين فقط [٤] . ومما لا شك فيه ان هشاما ومسعودا شخصيتان حقيقيتان اذ لكل منهما شعر وخبر وردا في المصادر بمعزل عن اخبار غيلان ، ولثانيهما بنات يقرضن الشعر ، وقد ذكر الشاعر اخويه هذين في ديوانه [٥] ، وله معهما اخبار . اما جرفاس فلا خبر عنه . وقد ذكرت بعض المصادر اسم "أوفى" بين اخوة الشاعر [٦] ، ولكن القطعة السينية التي قيلت في رثاء أوفى وقرنته بغيلان ونسبت لمسعود او لغيره قد حددت نسبة أوفى ، فهو أوفى بن دلهم [٧] . وتضطرب المصادر في تحديد صلة أوفى بغيلان [٨] ولكنّ الأرجح انه ابن عمّه .
وقد ادعى بعض الرواة ان غيلان كان يسطو على شعر اخوته [٩] . فأما كونهم قالوا الشعر فيثبته ما ذكرت المصادر من هذا الشعر لهشام ومسعود [١٠] . وأما انه كان يسطو على شعرهم فامر يصعب التثبت منه ، غير ان هشاما ومسعودا لا يبرهنان فيما وصلنا من شعرهما عن شاعرية تفوق شاعرية غيلان .

---

١) الاغاني ١٧/ ٣١٠ – ٣١١ ٢) العقد الفريد ٨/ ١٠٩ – ١١٠ ، مجالس ثعلب ١/ ٣٩ ، ديوان المعاني ١/ ٢٣٣

٣) الاغاني ١٧/ ٣٠٨ – ٣٠٩

٤) طبقات فحول الشعراء ٤٨٠ ، الاشتقاق ١٨٨ ، جمهرة انساب العرب ٢٠٠ . ولم يختلف في مسعود ، وما خلا ابن دريد وابن سلّام اورد الجميع اسم هشام صحيحا او محرفا الى همام ، وصحّفت المصادر اسم جرفاس وخلط بعضها بينه وبين اوفى .

٥) الديوان ، الصفحات : ١٥٧ ، ٢٤٠ ، ٤٦٦ ، ٣٥٤ .

٦) طبقات فحول الشعراء ٤٨٠ – ٤٨١ ، الشعر والشعراء ١/ ٥١٠ – ٥١١ ، معجم الشعراء / ٣٧٦ وسواها .

٧) الاغاني ١٧/ ٣٠٨ – ٣٠٩ ، والحماسة بشرح التبريزي ٢/ ١٤٧ ، وشرح المرزوقي ٢/ ٧٩٢ ، وامالي القالي ١/ ٢٦٧ . واوفى بن دلهم شخصية معروفة في المصادر ، قال في الاغاني ١٧/ ٣٠٨ انه احد رواة الحديث ، وذكر له القالي في الامالي ٣/ ١٢٧ تعريفا للنساء

٨) في الأغاني ١٧/ ٣٠٩ انه ابن عمه . وصمت القالي ، والجاحظ في البيان والتبيين ٢/ ١٩٢ ، وفي الحيوان ٧/ ١٦٤ عن تعريفه.

٩) الأغاني ١٧/ ٣٠٨ ، مجالس ثعلب ١/ ٣٩ ، ديوان المعاني ٢/ ٢٢٨ ، العقد الفريد ٨/ ١١٠

١٠) الاغاني ١٧/ ٣٠٧ – ٣١٠ ، ٣٤٦ ، الشعر والشعراء ١/ ٥١٠ ، ٥١١ – ٥١٤ ، طبقات فحول الشعراء ٤٨٠ – ٤٨١ ، شرح شواهد المغني ٢/ ٧٠٤ – ٧٠٥ ديوان المعاني ٢/ ١٢٨ ، سمط اللآلي ١/ ٥٨٦ ، معجم الشعراء ٣٧٦ ، امالي ٢/ ٦٢

وقد كانت علاقات الشاعر باخوية هشام ومسعود ذات اهمية كبيرة في نفسيته . امـا هشام فقام بدور الاب ادبيا ومعنويا ، اذ هو الذى ربى غيلان بعد وفاة والدهما . والصورة التي تعطيها المصادر عن هشام هي صورة رجل عاقل رصين متديّن [1] . ولكن خلافا نشأ بينه وبين ذى الرّمة لأمر لا ندريه وفي تاريخ لا يمكن تحديده ، والى هذا الخلاف يشير هشام بقوله :

أَغَيْلانُ إنْ تَرْجِعْ قُوى الوُدِّ بَيْنَنا ... فَكُلُّ الذى وَلّى مِنَ العَيْشِ راجِعُ
فَكُنْ مِثْلَ أقْصَى الناسِ عِنْدِي فانّني ... بِطُولِ التنائي مِنْ اخ السَّوْءِ قانِعُ (٢)

ولكن ذا الرّمة يزعم ان اخاه قد تنكر له حين يقول :

إذا مُدَّ حَبْلانا أَضَرَّ بِحَبْلِنا ... هِشامٌ فَأمْسى فِي قُواهُ قُطُوعُ
أغَرَّ هِشامًا مِنْ اخِيهِ ابْنِ أُمِّهِ ... قَوادِمُ ضَأْنٍ يَسَّرَتْ وَرَبيعُ
وَلا تُخْلِفُ الضَّأْنُ الغِزارُ أخا الفَتى ... إذا نابَ أمْرٌ فِي الفُؤادِ فَظِيعُ
تَباعَدْتَ مِنّي أنْ رَأَيْتَ حَمُولَتي ... تَدانَتْ وَأنْ أحْيا عَلَيْكَ قَطِيعُ
وَلِلُّؤْمِ فِي صَدْرِ امْرِئِ السُّوءِ مُخْدَعٌ ... إذا حُنِيَتْ مِنْهُ عَلَيْهِ ضُلُوعُ
إذا قُلْتُ هذا حِينَ يَعْطِفُ هاشِمٌ ... بِخَيْرٍ على ابْنِ أُمِّهِ فَيُرِيعُ
أبَى ذاكَ أوْ يَنْدَى الصَّفا مِنْ مُتُونِهِ ... وَيُجْبَرُ مِنْ رَقْبِ الزُّجاجِ صُدُوعُ (٣)

فهو يرى ان النّمو الذى تيسر لهشام في ثروته وقطعانه ، والإخلاف الذى طرأ على إبله هو دفعا بهشام الى التنكر له فلم يرجع عليه بعون لأن ذلك مركوز في طبع هشام اذ يستحيل ان يعطف على اخيه حتى يندى الصفا من متونه ويجبر الزجاج المتصدّع . ويبدو ان هشاما لم يتراجع عن موقفه القاسي من اخيه الأصغر فأجابه :

إذا بانَ مالي مِن سَوامِكَ لَمْ يَكُنْ ... إلَيْكَ وَرَبِّ العالَمِينَ رُجُوعُ
فَأنْتَ الفَتى ما اهْتَزَّ فِي الزَّهَرِ النَّدى ... وَأنْتَ إذا اشْتَدَّ الزَّمانُ مَنُوعُ (٤)

يهدّده بالانفصال الأبدى ويصمه بالبخل اذا جار الزمان وبادعاء النجدة اذا اقبل الزمان على اهله .

وكان مسعود اكبر من ذى الرّمة [5] ، واصغر من هشام فيما يبدو ، ولعله كان مقاربا في السن لغيلان فكان هشام يكل اليهما والى ابن عمهما رعاية الابل ، وكان مسعود وابن العم

١) الكامل ١/ ٢٦٢ ، العقد الفريد ٧/ ٢٠٦ ، الحيوان ٢/ ٣٠٧ ، وفيها رواية عن نصيحة اسداها هشام لأحدهم
٢) الاغاني ١٧/ ٣٠٩ ،
٣) الديوان ص ٣٥٣ ـ ٣٥٥ .
٤) الاغاني ١٧/ ٣٠٩
٥) ديوان ذي الرّمة ص ١٥٧ ، شرح البيت ٢٣ ، ق ٢٢ ، وفيه ان الاصمعي رآه وقال انه اكبر من ذى الرّمة ، وانظر شرح البيت ٦ ، ق ٦٢ ، ص ٤٦٦ .

يعهدان الى الصغير غيلان بجلب الماء من المضارب القريبة [(١)] . هذه الحقائق مكّنت مسعودا من ان يلعب دور الصديق - لا دور الاب - في علاقته بأخيه حتى انه كان يصاحبه وهو يرصد اظعان ميّة ، ويقف معه ، ويجيب على اسئلته :

أَقُولُ لِمَسْعُودٍ بِجَرْعَاءِ مَالِكٍ ... وَقَدْ هَمَّ دَمْعِي أَنْ تَسُحَّ أَوَائِلُه
أَلَا هَلْ تَرَى الأَظْعَانَ جَاوَزْنَ مُشْرِفًا ... مِنَ الرَّمْلِ أَوْ حَاذَتْ بِهِنَّ سَلَاسِلُه
فَقَالَ أَرَاهَا بِالنَّمِيطِ كَأَنَّهَا ... نَخِيلُ القُرَى جَبَّارُه وَأَطَاوِلُه (٢)

حتّى اذا احسّ بما يشوب تصرّفات اخيه من مبالغة لامه برفق وذكّره بأن القبائل قد حلّمته فلا يليق به البكاء في دار تفرّق اهلها :

عَشِيَّةَ مَسْعُودٌ يَقُولُ وَقَدْ جَرَى ... عَلَى لِحْيَتِي مِنْ عَبْرَةِ الدَّمْعِ قَاطِرُ
أَفِي الدَّارِ تَبْكِي أَنْ تَفَرَّقَ أَهْلُهَا ... وَأَنْتَ امْرُؤٌ قَدْ حَلَّمَتْكَ العَشَائِرُ (٣)

وقد نجح مسعود حيث اخفق هشام ، حتى كان اذا اعترض على اخيه منتقدا تشابيهه استجاب ذو الرّمة له وعدّل من قوله [(٤)] . وقد ساير مسعود شقيقه الى أبعد الحدود ، ولما نبه الشاعر دخل مسعود في ظلّه وبات يركب وراءه [(٥)] أو يذهب ليأتيه باللبن من إبله [(٦)] ومات ذو الرّمة قبله فرثاه [(٧)] .

اما حياة الشاعر الزوجية فغامضة والمصادر تلزم حيالها صمتا تاما [(٨)] . وفي شعر ذى الرّمة بيت يرد فيه على عجوز سألته ان كان ذا زوجة بالبصرة فكان جوابه غامضا مؤداه ان اهله جميعا يسكنون الدهناء [(٩)] . ومن المؤكد انه كان متزوجا إذ ان له بنتا اسمها ليلى [(١٠)]

---

١) الاغاني ١٧/ ٣١٤ - ٣١٦ ٢) الديوان ٤٦٦ ٣) الديوان ٢٤٠

٤) الاغاني ١٧/ ٣٠٩ - ٣١٠ ، وانظر امالي القالي ٢/ ٦١ ، وفيه بدل "مسعود" "اخوه" وفي الموشح ٢٦٧ - ٢٦٨ ان جنيا اجابه على البيتين بآخرين يختلفان عن بيتي مسعود . وفي مصارع العشاق ٢/ ٣٠ - ٣١ ، ان جارية سوداء انتقدته بشعر يختلف عن شعر الجنّي في البيت الثاني . وفي الاغاني ١٧/ ٣٢٥ - ٣٢٦ ان خياطا اتاه بالمربد فانتقده بالبيتين اللذين نسبا للجنّي . فأما قصة الجنّي فمصنوعة ، واما قصتا الخياط والجارية فلا تنقضان قصته مع مسعود . ولا يؤثر تجهيل التالي لاخيه في السياق ، اذ الارجح ان مسعودا هو المقصود .

٥) امالي القالي ٢/ ٦١ ٦) الاغاني ١٧/ ٣٤٤ - ٣٤٥ ٧) الاغاني ١٧/ ٣٠٧

٨) نسب السيوطي في شرح شواهد المغني ٢/ ٦٠٧ - ٦٠٩ شعرا لذى الرمة يرد فيه على زوجته التي لامته لانه شرب بجزّة صوف . ولم ينسب الشعر لغيلان احد سواه مع كثرة الاختلاف في نسبته . والنسبة هذه مرفوضة لان المزاج الفكه الذى ينم المقطوعة بأى حال ليس مزاج ذى الرمة ، وليست لغتها - قطعا - بلغته .

٩) الديوان ٦٥٣ ب ٢٩ - ٣٠ ١٠) الاغاني ١٧/ ٣٠٧ ، ٣٤٦ .

وقد أشار هو في شعره الى ابنته [١] . وفي شرح ابي محمد الأموي لقصيدة لأبي عزام العكلي ادعى الشارح ان لذى الرّمة ابنا اسمه عليّ احب فتاة اسمها سلمى ، هي ابنة ميّة المنقريـــة [٢] ، وهذا وهم قياسي لم يأت على ذكره احد . وأغلب الظنّ ان ليس هناك انسان باسم علي بن غيلان ابن عقبة . ويبقى السؤال حول تمايـز الحقيقتين : الحب والزواج ، معلّقا . فذو الـرّمـة كان يعي الازدواجيّـة الخطيرة التي كان يعيش فيها ـ في أوقات صحوه الاجتماعي ـ بين التزاماته العائلية وانسياقه وراء هوى النفس . ولقد كانت حياة غيلان الزوجية مصدرا من مصادر قلقـــه النفســـي ، فان لم تكن تعاستهما هي البؤرة التي نما فيها حبّه ، فقد كان كبير من فنّه وليـد الأحساس الخفيّ بالتمزق بين واقعه وحلمـه .

٥ ـ وضعه المادّي :

كان ذو الرّمة يعاني أزماته الماديّة الخاصة في ظلّ الوضع الاقتصادي الفقير في موطنـه من الجزيرة حينئذ . وقد اشار الى هذه الأزمات في غير مكان من ديوانه . فهو تارة يواجه قلّة تطرأ على إبله وتهدّد استقلاله عن اخيه هشـام [٣] . وطورا تتكاثف عليه الهموم المادية ومشاكل تيسير القرى فتسهده ليله :

أَتَى دُونَ طَعْمِ النَّوْمِ تيسِيري القِرَى لَما وَاحْتِيَالِي أَيَّ جَالٍ أُجِيلُهَـــا [٤]

وترميه في السعي والفلوات [٥] . ويبدو انه كان ينوء بمسؤولية اكبر من إمكاناته ، فصوّرت لـه عزته انه قد افتقر من بعد غنى [٦] . وتتكرر هذه اللمحات في الديوان لتدلّ على ان الشاعر كان كثيرا ما يتعرض لهذه الأزمات . ويبدو انه لم يكن يملك ثروة من المواشي تؤمن له اساسا معيشيا ثابتا ، فهو في الغالب يسعى لكسب قوته . وان كانت بعض الروايات نسبته الى تعليم اولاد الاعراب [٧] فانه نفى هذه التهمة عن نفسه حين نفى معرفته الكتابة ، ولو صحّ انه كان يعرفها فان ذلك لا يدل على انه احترف التعليم مهنة تدرّ عليه نسبا . وفي المصادر بضع اشارات تدل على انه كان يجيد رعي الابل ، وانه كان يفعل ذلك ، اذ رووا انه" سلّم ونشد ضالة" وانتخ

١) الديوان ١٦٤ ، ب ٧٣
٢) الاصمعيات في الجزء الاول من مجموع اشعار العرب بترتيب الـــــورد ت ١/ ١٠٢ ، وقد استفدناه من مكارتني في تعليقاته في فهرس الاعلام الذى صنعه لديوان ذى الرّمـة .
٣) الديوان ٣٥٣ ـ ٣٥٥ ، ب ١٢ ـ ١٨ ٤) الديوان ٥٥٩ ٥) الديوان ١٦٥ ب ١١
٦) الديوان ، الملحق ص ٦٦٩ ، رقم ٥٦ ، اذا صحّت نسبة هذه الابيات لـه .
٧) الموشح ٢٧٢ ، ٣٠٢ .

" هو واخوه وابن عمه في بغاء إبل لهم " وقال بعضهم "ان ذا الرّمة كان ترعية (١) وفي شعره دلائل كثيرة على تعاطيــــه شـــؤون الإبل والرعي وعلى انخراطه في جو الرعاة .
ولا يبعد ان يكون الاساس الفعليّ لما صوّره في شعره ـ من اجتياح للطبيعة ، وورود الماء ، واشعال النار ، وصور الإبل الناخة ، وسرى الليل ، والتعريس، والتنادى بالاصوات ، وغير ذلك من صور وجود الانسان في عرض الفلاة ، ـ هو انهماكه في مشاركة الرعاة حياتهم واعمالهم . وفي بعض صوره الشعرية ما تد يتم عن امتهانه لحرفة الرعي ـ على الاقل في دور مبكر من حياته ـ كقوله :

إذا رَاجَعْتَ رَعْنَا دَعَا فَوقَهُ الصَّـدَا ... دُعَا الرُّوَيْعِي ضَلَّ فِي اللَّيْلِ صَاحِبُـهْ
أخُو قَفْرَةٍ مُسْتَوحِشٌ لَيْسَ غَـــيْرُهُ ... ضَعِيفُ النِّدَاءِ أَصْحَلُ الصَّوتِ لاغِبُهْ
تَلَوَّمَ يَهْيَاهٍ بِيَاهٍ وَقَدْ مَضَـــى ... مِنَ اللَّيْلِ جَوْزٌ واسْبَطَرَّتْ كَوَاكِبُـهْ (٢)

وهو يشير أيضـا الى رحلة قام بها الى عمان (٣) وربما كان ذلك للاتجار بالإبل لحسابه او لحساب سواه ، ولكن يغلب على الظنّ ان عمله في تربية الإبل ورعيها لم يكن المورد الرئيسي الذى يعتمد عليه ، فهو لم يكن راعيا أجيرا ، ولم يكن يملك من الثروة الثابتة ما يكفيه ويدفعه للانصراف الـى العناية بها . ان ذا الرّمة يحدّد وضعه المادى بدقة وصدق حين يقول :

نَجَائِبُ لَيْسَتْ مِنْ مُهُورٍ أَشَابَـةٍ ... وَلَا دِيَةٍ كَانَتْ وَلَا كَسْبَ مَأْثَـمِ
ولكن عَطَاءُ اللّهِ مِن كُلِّ رِحْلَـةٍ ... إلَى كُلِّ مَحْجُوبِ السُّرَادِقِ خِضْرِمِ (٤)

فمصدر رزقه ينحصر في هبات الممدوحين ، كما تشير الروايات وكما يؤكد شعره . وقد ذكر في غير قصيدة تعليقه آماله على هبات هذا الممدوح او ذاك (٥) ، وكان السفر خير علاج للفاقة ، فاذا خفّت الاشياء عنده احتاج إلى زيارة بني مروان (٦) ، او سواهم من ممدوحية الكثر (٧)
ويبدو ان غالب رحلات ذى الرّمة قد انتهت الى الاخفاق المالي ، وليس الزعم بأنه شوهد بالمربد وعليه برد قيمته مائتا دينار (٨) بمغيّر شيئا في هذا الترجيح . ان الأنطباع الأكيد الذى يخرج به مطالع سيرة الشاعر وديوانه يتلخص بأنه كان يعاني ضيقا ماديا ـ اذا هو قيس بغيره من

١) الاغاني ١٧/ ٣١٤ ، ٣١٥ ، ٣١١ ... ٢) الديوان ٤٨ ـ ٤٩
٣) الديوان ٤٦٢ ـ ٦٤ ، ٦٤ ب ١٨ ـ ٢٩
٤) الديوان ٦٣٣ ـ ٦٣٤ والشطر الاول من البيت الاول في العقد الفريد ١/ ١٨٩ "وما كان مالي من تراث ورثته "
٥) الديوان ٢٥٦ ، ب٧٣ـ ٧٤، وسواه كثير .
٦) الاغاني ١٧/ ٣٤٤ ـ ٣٤٥
٧) انظر الملحق رقم "٤" في هذه الرسالة .
٨) الاغاني ١٧/ ٣٣٥

مدّاحي عصره وعلة ذلك تكمن في انجذابه الى صبواته ، وفي قلّة حيلته وضعف تكيفه مع العالم من حوله ، الحافل بالخصومات السياسية والعصبية والمذهبية ، فانغلق دونه هذا العالم مثلما انغلق دونه باب ابي غسـان :

إنَّ العِرَاقَ لأهْلِي لَمْ يَكُنْ وَطَناً وَالبَابُ دُونَ أَبِي غسَّانَ مَسْدودُ (١)

ان الخيبة الماديّة السارية في عروق هذه القصيدة اكبر من ان تخفيها هموم الحبّ واوجاع الغربة حتى لتختلط فيها همومه معا كدأبه في معظم شؤونه وقصائده .

٦ - قصـة حبّـه :

احبّ ذو الرّمة ميّة بنت طلبة بن قيس بن عاصم المنقرى (٢) ، وجدّها لأبيها قيس بن عاصم هو الذى وفد على الرسول بعد الفتح في وفد تميم فولّاه صدقات قومه ودعاه بسيّد اهل الوبـر ، وهو شريف في قومه ، قال شعرا وقيل فيه شعر (٣) . هذا التفاوت الاجتماعي حكم على حب ذى الرّمة بالاخفاق منذ ان بدأ . وقد تضاربت الروايات في تعيين ظروف تعرفه بها وفي تصوير مدى علاقتهما وطبيعتها، الّا انها أجمعت على انها تزوجت من سواه . ولا تتميز قصة تعرفـه بها عن اشباه لها في قصص عشاق العرب ، فانها تتضمن ا) استسقاء الماء ب) التلهّي بالنظر اليها اثناء ذلك ج) هيامه بها وتغزّله . (٤)

وفي بعض هذه الروايات الحاح الى تقبل ميّة ما ابداه الشاعر تجاهها من عاطفة وفي بعضها الآخر تصوير اعراضها عنه . وتبقى الحقيقة مموّهة في الروايات باغراض الرواة في الامتاع وفي دعم بعض رواياتهم الاخرى او في محاولة تفسير وقائع يتبنونها ، وتبقى الحقيقة ايضا مموّهة في الديوان باغراض الشاعر : الفنيّة الواعية منها والنفسية اللاواعية اذ التشبيب فنّ احترفه ذو الرّمة ، ولهذا الفن تقليد يقضي بذكر الديار والايام الحلوة المنقضية وبالتحرّق واللوعة على الفراق القسري وعلى

١) الديوان ١٣٤
٢) الاغاني ١٧/ ٣٢٧ ، المعارف ، ١٥٤ ، وقد اختلف في اسم ابيها فقيل : مقاتل بن طلبة ، وقيل عاصم بن طلبة ، وقيل فلان تحاشيا لذكر الاسم . وفي الديوان ص٦٤٨ ، ق٨٦ ، فـي البيت ١٥ وفي شرحه "منذر" ويعتقد مكارتني انه محرف عن منقر.(فهرس الاعلام) ولعلّه مصيب . وانظر الملحق رقم "٢" في هذه الرسالة.
٣) المعارف ١٥٣ - ١٥٤ ، معجم الشعراء ٣٢٤ ، جمهرة الانساب ٢١٦ .
٤) هذه الروايات باختلاف في التفاصيل في الاغاني ١٧/ ٣٠٦ وما بعدها ، وفي الشعـر والشعراء ١/ ٥٠٩ - ٥١٠ وفي الخزانة ١/ ٧٤

دلال المحبوب وتمنّعه ، فليس يدرى أيّ الحسرات صحيح وأيّ الذكر مختلق · اضف انه ما من شك في ان الشاعر كان مرغما - بحتميّة نفسيّة - على تفسير زواج ميّة من سواه تفسيرا لا يؤذى كبرياءه الذاتية ، وكان عليه ان يزرع في وهم سامعي شعره ان ميّة - ان صحّ العكس - تبادله حبّة بحب · فأىّ المواقف أملتها هذه الحتميّة النفسيّة وايّها كان صادقا في تصوير الواقع ؟ لا سبيل الى التيقّن من حقيقة المواقف التفصيلية بأجمعها ، إنما يتضح من شعره انه كان يعاني كبتـا وحرمانا وبعدا - او ابعادا - عن حبيبته التي تزوّجت وخلّفت له الحسرات · وفي الروايات تضارب بلغ حدّ التناقض، فعصمة بن مالك يروى انه رافق ذا الرّمة في احدى زياراته لميّة وقومها خلوف فجالسا فتيات الحيّ ، ثم انفرد ذو الرّمة بميّة وعاد بهداياها ·[1] في حين تذكـر عدة مصادر [2] ان ذا الرّمة قد شبب بميّـة ولم تره فنذرت لله بدنه ان هي رأته ، وكان دميما اسود ، فلما رأته قالت واسوأتاه وابؤساه ! فغضب وهجاها بقوله :

عَلَى وَجهِ مَيٍّ مَسْحَةٌ مِن مَلاحَـةٍ ... وَتحتَ الثِّيَابِ العَارُ لَوْكَانَ بَادِيَا

وهي في عدّة ابيات ، وقد دار حولها لغط كثير · وذكر ابو الفرج [3] ان ذا الرّمة قال الابيات لان مية ردّت السلام على ركب معه الّا عليه · ويبدو ان هذه الروايات جميعا ملفقة اذ ان الابيات ليست في متن الديوان ، وليس نفسها نفس ذى الرّمة ، وهي تتعارض مع المنطق النفسي الذى

١) رواية عصمة في مجالس ثعلب ١/ ٣٩ - ٤٢ ، امالي القالي ٣/ ١٢٤ - ١٢٦ ، العقد الفريد ٨/ ١٠٩ - ١١١ ، ديوان المعاني ١/ ٢٣٣ - ٢٣٥ ، مصارع العشاق ٢/ ١٨٦ - ١٨٨ ، ١/ ٢٠٩ - ٢١٢ ·

٢) الشعر والشعراء ١/ ٥٠٩ ، عيون الاخبار ٤/ ٣٩ · وسواهما ممن نقل عنهما ·

٣) الاغاني ١٧/ ٣٢٧ - ٣٢٨ ، وفيه انهما تصالحا وعادا الى ما بينهما من الحب ونسب هذه الزيادة الى ابن قتيبه وليست عنده ، وتسرّبت الى هذه الزيادة ملامح من قصة فكهة رويت عن ابي نواس والفضل بن الربيع وجارية تعرضالها بأن تخلع ثيابها مستغلين الابيات اليائية هذه : العقد الفريد ٨/ ١٠٥ - ١٠٩ واخبار النساء ١٥٩ - ١٦١ ، فيدير ابو الفـرج بين غيلان وميّة حوارا مشابها ، ثم طوّر بعض نساخ وفيات الاعيان او المعلقين عليه هذه المشابهة فجعل (٣/ ١٨٥) غيلان مكان ابي نواس متعرضا لميّـة بهذه الابيات ان تخلع ثيابها ·

سيطر على قصته مع مّية · ثم ان هذه الابيات قد نسبت — فيما يبدو انه وهم وسوء فهم — لابنة ميّة ولوالدة ذى الرّمة [(١)] · والصحيح ما اورده بعض المصادر [(٢)] من نسبة هذه الابيات لكثيرة امّ شملة اللعرا المنقرى ، ومن انّ ذا الرّمة لمّا سمع الابيات انكرها وامتعض وحلف انه ما قالها وهو الذى افنى عمره يشبب بمّية ، ثم عاد فعلم انّ كثيرة هي التي صنعتها · ويبدو ان هذه النسبة صحيحة لما عرف عن كثيرة من قرض الشعر [(٣)] ، ولانها ، سواء اكانت امة لمّية ام قريبة [(٥)] لها ، قد تملك من الاسباب ما يدفعها لفعل ذلك · فمن الممكن ان تكون الأمَة الشاعرة قد أُمرت بصنع ابيات تهجو فيها مّية وتنحلها غيلان لتفسد ما بينهما ، او لعلّها — ان كانت قريبة ميّة — قد داخلها الحسد لمّية التي طار اسمها في شعر سائر فشاءت ان تفسد الأمر · ولكن ، لماذا تصنع الامة او القريبة هجاء تسمعه مّية فتنفر ان لم تكن تظهر الود لغيلان؟ لا ريب انها كانت — في الاقلّ — تهشّ لما تسمع من التشبيب بها ويسرها ان يتمادى الشاعر في ولوعه · بل لقد ذهب احدهم الى القول انما هي التي طلبت منه ان يشبّب بها [(٦)] ·

لقد كان لمية من مجموع قصائد الديوان واحدة وخمسون قصيدة وأربع أراجيز ، أى نحو ثلثي قصائده · وفي جميع هذه القصائد يذرف "غيلان مّية" دموعه وينثر حسراته · والتصوّر الذى يمكن استخراجه لهذا الحبّ من هذه القصائد يشمل معظم أعراضه وتقلّباته ، ويكاد ان يحكي صراحة عن مدى ما ذهبت اليه مّية في الاستجابة لوله الشاعر بها · ويمكن تقسيم هذا التصور الى ثلاثة وجوه متدرّجة : فالاول هو وجه الذكريات الحلوة التي كانت للشاعر مع فتاته ، ولكنّ هذه الذكريات لا تبرز الّا في إطار التحسّر على ذهابها الابدى :

مَا فِي التَّلَاقِي أَبَدًا مِن مَطْمَعِ   وَلَا لَيَالِي شَارِعٍ بِرُجَّعِ
وَلَا لَيَالِينَا بِنَعْفِ الأَجْرَعِ   إِذَا الْقَصَا مُلْسًا لَمْ تَصَدَّعِ (٧)

---

١) الخزانة ١/ ٧٦ وفيه انها لابنة مّية ، ورد النسبة لابي الفرج ، وليس ذلك بصحيح · وفي امالي الزجاجي ٨٨ — ٩٠ ، انها لام ذى الرّمة ·
٢) الاغاني ١٧/ ٣٢٧ ، ٣٣٠ — ٣٣١ ، طبقات فحول الشعراء ٤٧٥ — ٤٧٦ ، والابيات سبعة منسوبة الى كثيرة في الحماسة بشرح التبريزى ٤/ ٥٣ — ٥٤ وشرح المرزوقي ٣/ ١٥٤٢- ١٥٤٤ ، واسما كثيرة وشملة محققان في هامش الطبقات ·
٣) الحماسة بشرح التبريزى ٢/ ١١٨ ، وفيه مقطوعتان لها ·
٤) الاغاني ١٧/ ٣٢٧ ، طبقات فحول الشعراء ٤٧٥ ·
٥) الاغاني ١٧/ ٣٣٠ — ٣٣١ ، جمهرة انساب العرب ٢١٦
٦) الحماسة بشرح المرزوقي ٣/ ١٣٦٧
٧) الديوان ٣٧٢ ، ومثله كثير ، مثلا : ص ٣١٥ ب ١٩، ص ٤٢٠ ب ٢٢ — ٢٣ ·

وكأنّما كانت هناك بالفعل أيام هنيئة وإقبال من الفتاة على محبّها ثم ولّى هذا الإقبال بفعل قوة خارجة عن إرادة المحبين ، او هذا ما يحاول ذو الرّمة قوله في رسمه الوجه الثاني من تطور طبيعة علاقة فتاته به :

لَيَالِيَ مَيٌّ لَمْ يُحَارِكَ أَهْلُهَا   وَلَمْ يَرْحَلِ الحَيُّ النَّوَى كلَّ مَرْحَلِ (١)

ولكن ما ان يبلغ في تصويره علاقتهما درجات الصدق الجارح حتى يتبين ان هذين الوجهين ليسا إلّا ستارا يخفي إخفاقه الناجم أصلا عن إعراض حبيبته :

سَقَى مَيّاً وَإنْ سَخِطَتْ نَوَاهَا   وَلَمْ يَكُ قُرْبُهَا يُجْدِي فَتِيلَا (٢)

وان يكن قد ادعى في تصويره الوجه الاول معرفة طعم ريق الحبيبة فانه هنا يعترف صراحة :

كَأَنَّ عَلَى فِيهَا وَمَا ذُقْتُ طَعْمَهُ   زُجَاجَةَ خَمْرٍ طَابَ فِيهَا مُدَامُهَا (٣)

ويغرق الشاعر في ذكر بخل حبيبته وإعراضها وتغانيه ودموعه (٤) ، وتغرق صورة هذا الحب الخائب بالدمع حتى ما يشكّ الباحث ان حقيقة موقف ميّة من هذه العلاقة كانت بعيدة عن التصور الذى اعطاه بعض المؤلفين المتقدمين ، وانها ترتكز الى طمع الفتاة بالتشبيب بها وحسب ، فهي بالتالي تعد الشاعر وتمد له في حبال الطمع وتماطله :

تُطِيلِينَ لَيَّانِي وَأَنْتِ مَلِيَّةٌ   وَأُحْسِنُ يَا ذَاتَ الوِشَاحِ التَّقَاضِيَا (٥)

ولا ريب في ان الروايات (٦) التي ذكرت ان ميّة كانت بعد وفاة الشاعر لا تزال تحفظ شعره فيها خير دليل على ذلك . وهذه الروايات نفسها تذكر ان ميّة كانت مع أولادها حين تحدثت عن ذى الرّمة . لقد تزوجت ميّة من ابن عمها عاصم (٧) وبقي ذو الرّمة يشبب بها حتى آخر ايامه كما يبدو ، ويحوم حول مضاربها منشدا شعره ، ويشتم زوجها ويستنزل عليه المهلكات :

دَعَا اللهَ مِنْ حَتْفِ المَنِيَّةِ عَاصِمًا   بِقَاضِيَةٍ يُدْعَى لَهَا فَيُجِيبُهَا (٨)

---

١) الديوان ٥٠٩ ، ومثله كثير ، مثلا : ص ١٣٩ ب ٦، ص ٥٦٤ ب ٥ - ٦ ،
٢) الديوان ٤٥١ .   ٣) الديوان ٦٤٣
٤) وهذه الشواهد كثيرة ، فمنها مثلا : الديوان ص ٥٢٥ ، ب ١٤، ص ٤٨٧ ب ١٨ - ١٩ .
٥) الديوان ٦٥١
٦) طبقات فحول الشعراء ٤٧٦ ، الشعر والشعراء ١/ ٥٠٨ - ٥٠٩ ، عيون الاخبار ٤/ ٤٠، الاغاني ١٧/ ٣٢٩ ، العقد الفريد ٨/ ١١٥
٧) طبقات فحول الشعراء ٤٧٩
٨) الديوان ٦٨ ، وانظر ايضا ص ٦٤٨ ب ١٥ ، ب ١٨

ويحسده لأنه يتبطح على مثل النقا ، ويشير الى زيارة قام بها الى مضاربهم ، فبكى زوج ميّة [(١)]،
ويكمل الاصبهاني[(٢)] القصة فيقول ان عاصما لما سمع إنشاد ذي الرّمة على باب بيته طلب الى ميّة
ان تشتمه وهددها ففعلت وغضب ذو الرّمة وقام عنها يريد ان يصرف هواه الى سواها ، وهي
قصة تتكرر في أساطير المحبين في ذلك العصر .

ولقد اتجه ذو الرّمة في قصة حبه لمية الى ضرورات مختلفة ، ولعلّ أبرز هذه الضرورات
انصرافه بالشعر الى سواها احيانا . فقد جمع في ديوانه اسماء عدة فتيات شبب بهنّ وهنّ :
خرقاء العامرية وشبّب بها في ثماني قصائد [(٣)] شاركتها ميّة ثلاثا منهنّ ، وأميمة التي كان
يكنيها بأم سالم ، وشبّب بها في سبع قصائد [(٤)] ، ثم صيداء [(٥)] وعلاب [(٦)] ، وبنت فضّاص [(٧)]
ولعلّها احداهنّ ، ولكل منهنّ قصيدة أو مقطوعة أو ذكر عابر . والملحوظ ان ديارهنّ جميعا
في اليمامة والدهناء وما حولها ، ولا يبعد ان يكون بعضهنّ صنقريات من حيّ ميّة أراد ان
يغيظها بالتشبيب بهنّ :

لَقَدْ مَنَحَ الوُدَّ الّذي مَا مَلَكْتُهُ ... عَلى النَّأيِ مَيًّا مِن فُؤادِكَ مَانِـــحُ
وَإنَّ هَوَى صَيْدَاءَ فِي ذَاتِ نَفسِهِ ... بِسَائِرِ أَسْبَابِ الصَّبَابَةِ رَاجِـــحُ (٨)

ومن الثابت ان أم سالم - من بينهنّ - كانت تعيش في ديار ميّة :

عَلَيكُنَّ يَا أَطْلَالَ مَيٍّ بِشَــارِعٍ ... عَلى مَا مَضَى مِن عَهْدِكُنَّ سَــلَامُ
عَلَامَ سَأَلنَاكُنَّ عَنْ أُمِّ سَالِــمٍ ... وَمَيٍّ فَلَمْ يَرجِعْ لَكُنَّ كَـــلَامُ (٩)

وهناك غزل بسرب من الفتيات بوهبين [(١٠)] ، منزل ميّة . ولا يقدّم الديوان أدلة ملموسة
على طبيعة علاقة الشاعر بأي من هؤلاء الفتيات ، اكثر مما يفعل بالنسبة لعلاقته بميّة ،
فقصصه جميعا غارقة في الدموع والشكوى والرحيل وعبور الأيام الطيبة والأحاديث المتعة
وذكر البخل والمطل .

---

١) الديوان ص ٨٤ - ٨٥ ب ٣٠ - ٣٣ ٢) الاغاني ١٧ / ٣١٦
٣) القصائد : ١٦ ، ٢٤ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٥١ ، ٦٦ ، ٧٠ ، ٧٥ .
٤) القصائد : ١٥ ، ٢٣ ، ٤٨ ، ٥٠ ، ٧٠ ، ٧٩ ، ٨٤ .
٥) القصيدة : ١١ ٦) المقطوعة : ٢ ٧) القصيدة : ٩
٨) الديوان ٩٥
٩) الديوان ٥٦٢ ، وانظر ص ٦١٦ ب ١٨ وفيه يتحدث عن النيورين على ميّة وام سالم .
١٠) الديوان ٢٥٨ - ٢٥٩

وقد صمتت المصادر التي ترجمت للشاعر عن قصصه معهنّ ، الا فيما يتعلّق بخرقاء ، وهي من بني البكّاء بن عامر بن ربيعة بن عامر بن صعصعة[(١)] . وقد وقعت المصادر في ذكرها في خلط عظيم ، وهناك خمس روايات في ظروف تعرّفه بها : واحدة تزعم انه تصرّف اليها وهو غاضب من شتم ميّة ايّاه[(٢)] ، وثانية تزعم انه التقاها مع جوار على ماء فهدّدها ان لم تسفر ثم " لم يزل يقول حتى ازيد ولم تره بعدها[(٣)] ، وتقول الثالثة ان خرقاء سقته صبوحها وهي لا تعرفه فلما انصرف عرّفها ابوها بهويّته[(٤)] ، والرواية الرابعة انها كانت كحالّة فشفت عينه من الرمد وطلبت اليه ان يشبب بها لتنفق بناتها الايامى[(٥)] ، والرواية الخامسة هي بعينها التي رويت عن مروره بمضارب ميّة واستسقائه الماء أو طلبه اصلاح إداوته[(٦)] . ولعل هذه الرواية هي المسؤولة عن الوهم الذى وقع فيه بعض المتقدمين والمتأخرين[(٧)] في قولهم ان مية وخرقاء فتاة واحدة ، والواقع انهما ثنتان :

أَخَرْقَاءُ لِلْبَيْنِ ٱسْتَقَلَّتْ حُمُولُهَا نَعَمْ غُرْبَةً فَالْعَيْنُ يَجْرِي مَسِيلُهَا
كَأَنْ لَمْ يَرُعْكَ ٱلدَّهْرُ بِٱلْبَيْنِ قَبْلَهَا لِمَيٍّ وَلَمْ تَشْهَدْ فِرَاقًا يُزِيلُهَا (٨)

ومهما يكن من امر هذه الروايات فانه يبدو ان نزول ذى الرّمة بحيّ خرقاء ، وهو على طريق الحاج ، أمر معقول ، ولعله علقها في بعض اسفاره الى مكة فأخذ يتردد الى مضارب قومها كلّما سنحت له الفرصة فذهب حاجا او مادحا ، حتى اعتبر زيارتها احدى فرائض الحجّ :

تَمَامُ ٱلْحَجِّ أَنْ تَقِفَ ٱلْمَطَايَا عَلَى خَرْقَاءَ وَاضِعَةِ ٱللِّثَامِ (٩)

وحتى لو لم تصحّ نسبة هذا البيت لغيلان ، فلا بدّ ان يكون وراء صنعه - ولعلّ خرقاء هي صانعته - واقع ينسجم مع اسفار ذى الرّمة ، ومع موقع المنزل الذى كانت تنزله خرقاء .

١) جمهرة انساب العرب ٢٨٠ - ٢٨١ ، طبقات فحول الشعراء ٤٤٧ ، الشعر والشعراء / ١ / ٥٠٩ ، وانظر الملحق رقم "٣" في هذه الرسالة . وقد شبّب ذو الرّمة بفتيات "عطابيل بيض من ذؤابة عامر" ولعل خرقاء احداهن ، الديوان ص ٥٦ ، ب ١٣ ،
٢) الاغاني ١٧ / ٣١٦ - ٣١٧ و ٣٣٦ - ٣٣٧ ، ويزعم انه لم يقل فيها سوى ثلاث قصائد ثم مات .
٣) الاغاني ١٧ / ٣٣٨ - ٣٣٩ وهذه الرواية تغفل المقدار الكبير من الشعر والقطاع المهم الذى شغلته خرقاء في نفس الشاعر.
٤) الاغاني ١٧ / ٣٣٨ ، وهي رواية مصنوعة ، يبيّن ذلك توالي المصادفات والتشابه بين صرخة خرقاء وصرخة مية (واسوأتاه ، وابؤساه) في رواية اخرى.
٥) الاغاني ١٧ / ٣٣٧ ، ٣٣٩ ، و ٢٣ / ٢٤٤ - ٢٤٥ ، طبقات فحول الشعراء ٤٧٩ - ٤٨٠ . وهذه الرواية تغفل الصدق النفسي في شعر ذى الرّمة . ثم ان حكاية المفضّل الضبّي (الشعر والشعراء ١ / ٥١٠ ، الاغاني ١٧ / ٣٣٨) تنفي كون خرقاء عجوزا عندما شبّب بها ذو الرّمة .

وان يكن ذو الرّمة قـد انفلت من عالم مية الى خرقاء وأميمة وصيداء وسواهنّ ، ليجد بديلا يعفيه من الاغراق في حبّ غير مجد ، فانه كما يبدو اراد ان يتلهّى باللعبة فانقلبـت عليه . وسواء أكانت خرقاء او أميمة او صيداء قـد اتخذت كل واحدة منهن في دخيلة نفسه وجودا مستقلا ام انهـنّ جميعا بقين - على المستوى النفسيّ - كائنات متحولة ليس لها فـي نفسه سـوى الاسم الذى يقنّع حضور ميّة الدائم ، فقد بقي كـل شئ على حاله حرمانا وكبتا وبعـدا .

٧ - ثقافتـــه :

تلقّى غيلان ثقافته الأولية في بيئته البدويّة . ففي البيت كان هشام ، الاخ الاكبر ، من عقلاء الرجال ، ويروى عنه انه كان تقيّـا ، فاذا كان هو الذى ربّى شقيقه فلا ريب فـي انه حاول ان يغرس في نفسه ما حاول ان يغرسه في نفس العلاء بن أسلم من تشديد على ضرورة تأدية الفرائض وتقوى الله [(١)] ، وشعر ذى الرّمة ، كما سيتبيّن ، يحفل بأشارات الى شعائر الدين وفرائضه ، وقد عرف عنه انه كان ورعا [(٢)] ، ولا بدّ ان يكون هذا الورع قد رسخ في نفسه منذ نشأته الاولى . ويقدّر انه تعرّف الى "كتّاب" الحصين بن عبده بن نعيم العدوّى الذى

تابع صفحة ٢١

٦) الشعر والشعراء ١/ ٥٠٩ - ٥١٠
٧) روى في الخزانة ١/ ٧٤ عن ثعلب ان مية وخرقاء فتاة واحدة . ويعتبر الدكتور شوقي ضيف (التطور والتجديد في الشعر الاموى ، الطبعة الثالثة ، ٢٤٧) ان مية وخرقاء وام سالم ثلاثة اسماء لفتاة واحدة .
٨) الديوان ٥٤٧ ، وانظر ص ٣٦ - ٣٧ ب ٤ ، ٨ ، ١٠٦ ، وص ٣٧٦/٣٧٧، ب ٦ - ٧ ، وص ٤٩٦ ، ب ٢١ - ٢٢ . وقد تنبـه الاستاذ محمود عزت عرفه في مقاله "ذو الرّمة صاحب ميّ" في مجلة الرسالة ، عدد ٥٧٣ ، صفحة ٥٣٦ الى هذه الحقيقة .
٩) الديوان ص ٦٧٣ ، البيت المنسوب له في الملحق برقم ٨٧ .

١) الحيوان ٢/ ٣٠٧ ، الكامل ١/ ٢٦٢ وفيه بدل العلاء بن اسلم ، رجل اراد سفرا .
٢) الاغاني ١٧/ ٣٤٦ ، و ١٢/ ٣٢ ، ٣٤ ، وفيه اقوال لذى الرّمة تعبّر عن خشوعه واجلاله القـرآن .

كان يقرئ الاعراب بالبادية [1] ، حيث تيسرت له قراءة القرآن . وفي البادية ايضا تلقن مبادئ الكتابة على حضرى كان يعلمه اياها في الليالي المقمرة [2] بعيدا عن اعين ابناء القبيلة . وقد نسبه بعضهم الى تعليم ابناء البدو [3]. ولا ريب في ان ملامح الثقافة القبلية ، الظاهرة في اشاراته في الفخر الى ايام تميم والرباب والأحلاف والى ما اتصل بهذه الايام من بطولات اجداده واخواله ، عائدة الى هذه الفترة الاولى في بادية الدهناء . وهذا ما يقال عن سائر المعارف البدوية من معرفة بالنجوم وحركاتها ومواقيت ظهورها ودلالاتها والاهتداء بها في السرى [4] ، الى تلقي اللغة وغريبها من معادنها [5] . وقد عدّ ذو الرّمة نفسه عالما بغريب الكلام ، وقد شهد له بذلك غير علم من اعلام الحاضرة ، وكذلك عدّه بعضهم ممن تؤخذ عنه اللغة . ويبدو انه حين خرج الى البصرة كان يرى في نفسه قدرة على ان يكون مرجعا لعلمائها في الشؤون اللغوية .

اما مقدار محفوظه من الشعر الجاهلي والشعر المعاصر له - سواء حين كان في البادية او حين انتقل الى الحاضرة - فليس من السهل الاحاطة به ، ولكن يمكن تقريب الصورة الى حد بايراد موقف ذى الرّمة من اشعار الاخرين ومن شعره . فقد كان يقدم لبيدا [6] ويعترف بتقصيره في الشعر عن ذلك النوع الذى يحسنه مزاحم العقيلي [7] فهو يقول في تقريظه : " يقول وحشيا من الشعر لا نقدر على أن نقول مثله " [8] ويستحسن وصف امرئ القيس للمطر [9] ويحتج بشعر الراعي ويجعله اماما [10] محددا بذلك المثل الشعرى الذى يتوق اليه. وقد

١) الاغاني ١٧/ ٣٠٧

٢) الموشح ٢٨٠ ، ٢٨١ ، ديوان المعاني ٢/ ١٢٠ ، ادب الكتّاب ٦٢، وانظر الشعر والشعراء ١/ ٥٠٧، والاغاني ١٧/ ٣٣١

٣) الموشح ٢٧٢ ، ٣٠٢

٤) كتاب الانواء ، وراجع الحديث عن الأنواء والأفلاك في شعر ذى الرّمة في هذه الرسالة.

٥) العقد الفريد ٣/ ٢٤٧ ، والبيان والتبيين ٢/ ٧١ ، مجالس ثعلب ١/ ٣٤٨ - ٣٤٩ ؛ ديوان المعاني ٢/٧ المفضليات ٤١ .

٦) جمهرة اشعار العرب ٨٠ ، المزهر ٢/ ٤٢٦ .

٧) الاغاني ١٧/ ٣٢٧ ، و ١٩/ ٣٤ - ٣٥ ، وفيه انه روى قصيدة لمزاحم .

٨) الاغاني ١٧/ ٣٢٧

٩) طبقات فحول الشعراء ٧٦/ ٨٠ ، الشعر والشعراء ١/ ٥٨

١٠) الموشح ٢٨٨

انسجم محفوظه من الشعر مع هذا المثال فكان يروى شعر الراعي [١] وقصيدة امرىء القيس في وصف المطر [٢] ، ولا شك انه كان يحفظ من الشعر - جاهليّه واسلاميّه - الكثير ، مما سمح له بان يفضح حمّادا الرّاوية حين انتحل قصيدة جاهلية في مجلس بلال ، وقد فسّر حمّاد ذلك بأن ذا الرّمة "عرف كلام اهل الجاهلية من كلام اهل الاسلام" [٣] . وقد وعى ذو الرّمة بعض مكوناته الثقافية ولكنه وعى ايضا ان عليه ان يتمثل وانه يتمثل ما حفظ ويتجاوزه [٤] . وان تكن قد تساقطت في شعره صور وتراكيب ومعان من بعض محفوظه [٥] ، فان ذلك لا يلغي ما استقام له من تخطي هذا الموروث الى مرحلة استيعابه وحمله الى مرحلة اكمل وانضج . وبذلك غدا ذا معرفة بأصول صناعة الشعر ، ووعي فنّي لحدود قدرته الشعرية ، ومحفوظ شعرى ينسجم مع هذا المذهب ويغنيه بتراث عريض ويرقى به الى مثل شعرى اعلى كان الشاعر يصرح بتطلعه اليه . ومن هذه المعرفة وهذا الوعي الناجم عن استيعاب عميق لبعض التراث الشعرى - والصحراوى منه بخاصة - انطلق ذو الرّمة في نظم شعره . فأما المعرفة التقنية باصول الصناعة فقد عبّر عنها بقوله :

وَشِعْرٍ قَدْ أَرِقْتُ لَهُ غَرِيبٍ   أُجَنِّبُهُ الْمُسَانِدَ وَالْمُحَالَا [٦]

وقال "لقد قلت ابياتا ان لها لعروضا ، وان لها لمرادا ومعنى بعيدا" [٧] . واما وعيه الفنّي لحدود قدرته وابعاد مذهبه فانه قد صرّح به في غير مناسبة ، فقد سمعوه يقرّ بتركه الرجز لأنه لا يقع بين العجاج ورؤبة [٨] ثم يحدد مذهبه في التشبيه والاستعارة المبتكرة ، وقدرته على ايجاد المخرج كلما قال "كأنه" [٩] ، ويذهب الى حد تقريظ شعره وذكر ما داخله من طرب لقصائد ثلاث قالها [١٠] . والى هذا فقد جمع بصرا في نقد مذهب الكميت في

١) الموشح ٢٧٠ ، طبقات فحول الشعراء ٤٦٧ ، الاغاني ١٧/ ٣٣٢
٢) الشعر والشعراء ١/ ٥١٧ . وفي مصادر الشعر الجاهلي لناصر الدين الاسد ، انه رأى في مخطوطة ديوان امرىء القيس بشرح الاعلم ان الاصمعي قال ان ابا عمرو بن العلاء اخذ هذه القصيدة من ذى الرّمة .
٣) الاغاني ، طبعة دار الكتب ٦/ ٨٨ ٤) الاغاني ١٧/ ٣٣٢
٥) ذكرت له في المصادر عدة "سرقات" عن جاهليين واسلاميين ومعاصرين .
٦) الديوان ٤٤٠ ، والابيات التي بعده حتى البيت ٥٠ . وانظر مثلها : ص ٣٢٩ - ٣٣٠ ب ٢٦ - ٢٨
٧) الاغاني ١٧/ ٣١٩ ، طبقات فحول الشعراء ٤٧٠ . ٨) الموشح ٢٧٥
٩) الشعر والشعراء ١/ ٥١٤ - ٥١٥ ، الصناعتين ٨٩ ، الاغاني ١٧/ ٣١٤
١٠) الاغاني ١٢/ ٣٤ - ٣٥ ، ١٧/ ٣٢٤ .

نقد مذهب الكميت في قصيدته البائية التي وصف فيها الصحراء دون معاناة حقيقية للحياة فيها فانحرفت قصيدته عن جادة التصوير الدقيق (١)

ومما لا ريب فيه ان ثقافته عامة وثقافته الشعرية خاصة ووعيه لمقدرته الفنية وطريقته بين مختلف المذاهب الشعرية ، كل ذلك قد ازداد اكتمالا بسبب تردده الى الحواضر واجتماعه بالعلماء والشعراء واستماعه لضروب من النقد تنال شعره مثلما تنال شعر غيره .

وكانت البصرة والكوفة في هذا العصر تعجان باعلام الفقه والحديث والمدارس المذهبية واساطين الشعر واللغة والرواية ، وكانت حلقاتهم تعقد في المساجد والمنازل ومجالس الحكام واسواق الشعر . وقد اخذت حجر ، قاعدة اليمامة ، من هذا التجمهر بنصيب . ولئن كانت السمة العامة لانفعال ذي الرمة في البادية هي الاخذ من البيئة اخذ المستوعب ، فقد كانت في هذه الرحلة الحضرية تفاعلا حيا بين شاعر تكونت ملامح شخصيته الانسانية - والى حد ما الفنية - وبيئة غنية لديها ما تعطي وتفتقر الى ما تأخذ . وقد دخل ذو الرمة ، على الصعيد الشخصي في نسيج هذه الحلقات والأوساط ، وخلق لنفسه فيها الوانا من العلاقات والارتباطات والصداقات التي نتجت عن تطوير علاقاته الثقافية باعلام الحقبة واسهمت في ذلك التطوير . وكانت علاقاته هذه تشمل الشعراء وعلماء اللغة والمنسوبين الى علم الكلام .

ولعل المضمون النفسي لعلاقاته بالشعراء يوازي المضمون الفني لها ، اذ قد اتسمت في الجانب الاكبر منها باستضعاف الشعراء لغيلان وهزئهم واستهانتهم به في مواقف بلغت حد الارهاب ، وفي احسن الحالات كان بعضهم يحسده ويحاول ان يفسد عليه ما يلقى من قبول نسبي عند بلال بن ابي بردة . وفي غالب هذه الحالات كان ذو الرمة ، بسذاجته الاجتماعية يصدر عن تلقائية تتحكم في ردود فعله او توجه مبادراته . وقد شكل هذا الجانب الشخصي من علاقاته عاملا كثف في نفسه بواعث الارتداد الفني والنفسي الى الصحراء ورضاه بها بعد ان وجد ان الحاضرة تضيق به ذرعا . ولعل اكثر ما يلفت في هذا الباب علاقته بالفرزدق التي اتسمت أولا بطابع الوصاية (٢)

---

١) الموشح ٣٠٧ ، الاغاني ١٦/ ٣٥١ .
٢) الشعر والشعراء ١/ ٥٠٦ ، وانظر طبقات فحول الشعراء ٤٦٨ - ٤٦٩ ، الاغاني ١٧/ ٣١٨ ، الموشح ٢٧٣ ، ٢٧٤ - ٢٧٥ ، ٢٧١ و ٣٧١ ، ٥٥١ . وفيها جميعا ، ببعض اختلاف ، ذو الرمة يسأل الفرزدق رأيه بشعره والفرزدق يقرّظ وينتقد . ونفس الوصاية جلي في تأنيب الفرزدق لغيلان على انصرافه عن الرد على المرئي ولهوه بالبكاء على الرسوم: الاغاني ٨/ ٥٤ - ٥٧ ، ١٧/ ٣٢١ ، طبقات فحول الشعراء ٤٧٢ .

والتبعية [١] ، ثم بالحسد [٢] لمّا نبه امر الشاعر الفتي ، ثم بالنقد المتعالي [٣] والتسلط والسطو على شعره لمّا استفحل امره في اسواق الشعر وأوساطه [٤] . ولقد هيمنت شخصية الفرزدق على ذى الرّمة من كاظمة الى سوق الابل الى مربد البصرة ولعلّه قد لقيه ايضا في مجلس بلال .

اما علاقته بجرير فقد بدأت بالخصومة وتلويح جرير له بالتهديد اذ انتصر للفرزدق بسبب ما كان من خصومة بين جرير وعمر بن لجأ التيمي [٥] . وحكايات اللقاء بين جرير وذى الرّمة عند المهاجر بن عبد الله [٦] ، ثم استنكاف ذى الرّمة من مهاجاة جرير [٧] تظهر تهيّب غيلان واستكانته في مواجهة ابي حزرة . وتبدو صيغة العلاقة بين الشاعرين على اتمها في قصة تهاجي ذى الرّمة وهشام شاعر بني امرئ القيس بن زيد مناة اذ رفد جرير هشاما فاستعداه ذو الرّمة باسم الخؤولة فرفده لمّا رأى اقلاعه عن الانحياز الى الفرزدق [٨] .

---

١) روح التبعية ظاهرة في انحيازه الى الفرزدق : الاغاني ١٧/ ٣١٨ ـ ٣١٩ ، ٨/ ٥٤ ، طبقات فحول الشعراء ٤٦٩ .

٢) الاغاني ١٧/ ٣١١ ، ٣١٢

٣) الموشح ٢٧١ ، ٣٧١ ، ٥٥١ ، وفيه ان الفرزدق قال له " ارى شعرا مثل بعر الصيران .. " . وعرّض به ببيتين ساخرين ، فاستخذى ذو الرّمة : الشعر والشعراء ١/ ٥٠٦ ـ ٥٠٧ ، الاغاني ١٧/ ٣١٨ ، طبقات فحول الشعراء ٤٦٨ ـ ٤٦٩ ، الموشح ٢٧٣ ، ٢٧٤ ـ ٢٧٥ . واستهجن نسبة ذى الرّمة لنفسه ابياتا رفده بها جرير : الاغاني ١٧/ ٣٢٣ ـ ٣٢٤ ، امالي القالي ٢/ ١٤٢ .

٤) الموشح ١٦٩ ـ ١٧١ ، طبقات فحول الشعراء ٤٧٠ ـ ٤٧١ ، الاغاني ١٧/ ٣١٩ ـ ٣٢٠ ، ٢١/ ٣٥١ .

٥) الاغاني ٨/ ٥٤ ، ١٧/ ٣١٨ ـ ٣١٩ ، طبقات فحول الشعراء ٤٦٩ .

٦) الاغاني ٨/ ٥٣ ، الموشح ٢٧١ .

٧) الاغاني ٨/ ٥٤ ، وفيه ان ذا الرّمة رفض دعوة جرير الى المهاجاة بدعوى ان حرمه هتكهن السفل . والرواية نفسها تروى عن جرير واحد شعراء بني كليب : الشعر والشعراء (دار الثقافة) ٣٧٧ .

٨) الاغاني ٨/ ٥٤ ـ ٥٧ ، ١٧/ ٣٢٠ ـ ٣٢٤ ، طبقات فحول الشعراء ٤٧١ ـ ٤٧٥ ، امالي القالي ٢/ ١٤٢ ، وفي القصيدة الرائية التي تضمّ الابيات التي رفد جرير بها ذا الرّمة نسمة الصلح بين الشاعرين (ديوان ذى الرّمة ، القصيدة ٢٧ ، ص ١٩٣ ـ ٢٠١) .

وقد ظلّ ذو الرّمة بين قطبي الرّحى نائما مقلبـا كيفما نقل ولاءه .

فأما علاقة ذي الرّمة برؤبة فقد كان يطبعها حسد الراجز للشاعر على حظوته عند بلال (١) ، وعلى تجويد ذي الرّمة ما يدعي رؤبة انه سرقه منه (٢) . وعلى النقيض من ذلك كان ذو الرّمة يعترف لرؤبة بالتفوق عليه في الرجز (٣) . ولعلّ منشأ حسد رؤبة لغيلان بالاضافة الى حظوته عند بلال ، مكانة ذي الرّمة في حلقات اللغويين ، وهو الأعرابي الفصيح ، وما كان ذلك يسبب لرؤبة من ازعاج وحرج ، وهو الذي كان يدعي لنفسه معرفة الغريب (٤) .

وقد روت المصادر حكايات لقاء بين ذي الرّمة والكميت والطرماح (٥) وبينه وبين الكميت (٦) ، ونصيب (٧) . وفي هذه اللقاءات جميعا كان يجري انشاد الشعر ونقده ومقارنته بروح منفتحة تارة ، وبحسد يداخل بعض الأفراد تارة اخرى .

هذا الجانب الشخصي من علاقات الشاعر بمعاصريه يظهر التفاعل الحيّ ، السلبي تارة كما في نقد الفرزدق الجارح ، والايجابي تارة اخرى كما في نقد الكميت واستحسانه ، وكما في النصف الثاني من نقد جرير حيث قال : " ومع ذلك فقد قدر من التشبيه على ما لم يقدر عليه غيره " (٨) . وقد امتد هذا التفاعل ليشمل النواحي الفنية واللغوية في الشعر ، وليحاول تحديد المذهب الشعري الذي كان ذو الرّمة يمثله . وهذا التفاعل القائم على النقد لم يكن مقصورا على هؤلاء الشعراء بل تعدّاه الى المواقف العابرة للشاعر في الاسواق وفي مجالس القبائل ، فنجد حليسا الاسدي يستحسن نعت غيلان للفلاة (٩) وحيتر بن ضباب يأخذ عليه نعتا للناقة (١٠) وبلال بن ابي بردة ينتقد ما اعتبره سقطة في المدح (١١) وابن ابي فروة تستوقفه استعارة عجيبة (١٢) . وابن شبرمة يأخذ عليه ما ظنّه غلطا في بيت له (١٣)

١) الاغاني ١٧/ ٣٣٥
٢) الاغاني ١٧/ ٣٣١ ، وباختلاف في الشعر والشعراء ١/ ٥١٥ - ٥١٦ .
٣) الموشح ٢٧٥
٤) سأل ذو الرّمة رؤبة عن كلمة في شعر الراعي فعجّزه : طبقات فحول الشعراء ٤٧٧ ، وفي الاغاني ١٧/ ٣٢٦ انه اعجزه .
٥) الاغاني ١٢/ ٣٣ - ٣٥ ٦) الموشح ٣٠٦ ، ٣٠٧ ، الاغاني ١٦/ ٣٥١
٧) الموشح ٣٠٣ - ٣٠٤ ، الاغاني ١/ ٣٢٧ - ٣٢٨ .
٨) الموشح ٢٧١ ٩) الاغاني ١٧/ ٣٤٢ ١٠) الموشح ٢٨٤ ، ٢٨٥
١١) الموشح ٢٨١ ، ٢٨٢ ، ٢٨٣ ، الاغاني ١٧/ ٣٣٢ ، الشعر والشعراء ١/ ٥١٩ ، والكامل ٢/ ٥٣ ، العقد الفريد ٦/ ١٥٧ - ١٥٨ .
١٢) الشعر والشعراء ١/ ٥١٤ - ٥١٥ ، الصناعتين ص ٨٩ .
١٣) الاغاني ١٧/ ٣٣٤ - ٣٣٥ ، الموشح ٢٨٣ ،

وابا بكر بن عيّاش ينوه بالصدق النفسي في بيتين سمعهما منه[١] ذلك شأنه مع الشعراء ، اما علماء اللغة فكان من ابرز من عرفهم في الحاضرتين ابو عمرو بن العلاء ، وعيسى بن عمر الثقفي ويونس بن حبيب وحمّاد الراوية . ولا ريب في ان مجالسته لهم ، واعتداده بدور البدوى مصدر اللغة ، قد اثرا الى حد كبير في تعزيز اتجاهه شطر الغريب ، وشطر تحقيق بعض المسائل اللغوية في شعره ، وهو وان لم يكن قد غالى في ذلك مغالاة رؤبة ، حقق في شعره الكثير منه حتى لقد حفلت كتب اللغة ومعاجمها من بعد بشواهد من شعره وبذا تتكامل القيمتان البيانيّة واللغوية في ديوانه .

ويقول الأصمعي "ان ذا الرّمة قد اكل البقل والمملوح في حوانيت البقالين حتى بشم"[٢]. ولكن ما جرى في كتب المعاجم اللغوية يضعف كثيرا من موقف الأصمعي هذا . ويبدو ان الأصمعي قد غاظه من ذى الرّمة ان الذين خطأوه في غير حكم من احكامه اللغوية وجدوا في شعر غيلان ما يؤيدون به مذهبهم[٣] فالجأوا الأصمعي الى تجريح لغة الشاعر حتى حمله الغيظ على شتمه عندما سئل ان يشرح بيتا له[٤] والراجح ان ذا الرّمة قد دخل حوانيت البقالين من باب بيعهم بضاعته لا من باب الشراء منهم ، فجالسهم وطرح عليهم من احاجي اللغة[٥] وناقشهم فيها[٦] وسمع آراءهم النقديّة[٧] واللغوية[٨] ورووا عنه[٩] واحتجوا به[١٠].

---

١) الاغاني ٥/ ٣٣١ - ٣٣٢ ، الكامل ١/ ٨٨ ، الصناعتين ١٢٦ ، المفضّليات ٧٨٨ .
٢) الموشح ٢٨٤
٣) المصدر نفسه ، وفيه ان السدرى ردّ على الأصمعي مذهبه في كلمة "زوجة" بورودها في شعر ذى الرّمة . وفي الاضداد ٢٦٧ انه أخذ عليه" دوّمت في الارض" لان التدويم لا يكون الا في السماء ، وردّ ذلك عليه ايضا .
٤) الكامل ٣/ ٣٦ . وهواج الأصمعي ضد ذى الرّمة بيّن في انتقاده لمعظم شعره اذ يقول : " لو ادركت ذا الرّمة لأ شرت عليه ان يترك كثيرا من شعره ، فكان ذلك خيرا له" (الموشح ٢٩١) ، وفي الموشح ٢٧٠ انه قال : " وليس يشبه شعره شعر العرب" وردّ كونه حجة الى انه بدوى .
٥) الاغاني ١٧/ ٣٢٦ ، طبقات فحول الشعراء ٤٧٧ .
٦) الاغاني ١٧/ ٣٣٢ - ٣٣٣ ، طبقات فحول الشعراء ٤٨٣ - ٤٨٤ .
٧) الموشح ٢٧٦ - ٢٧٩ ٨) الموشح ٢٨٢ - ٢٨٣
٩) الشعر والشعراء ١/ ٥٨ ، ٥١٧
١٠) الاغاني ١٧/ ٣١٣ ، ٣٣٣ ، الموشح ٢٨٤ ، الحيوان ٤/ ٢١٥ - ٢١٦

ولم تكن محافل البصرة تخلو من الفقهاء والمنسوبين الى الكلام • ورغم ما روى من ان ذا الرّمة كان يقول بالعدل [١] الّا انه لم يذكر له مجلس مع احد منهم ما خلا ابن شبرمة القاضي الفقيه وعمرو بن عبيد بن باب احد شيوخ المعتزلة في عصره وابرز مشايخي واصل بن عطاء • وقد روى عنه انه اعترض على ذى الرّمة في قوله :

وعينان قالَ اللهُ كونا فكانتا فعولَيْنِ بالالباب ما تفعلُ الخمرُ

لان هذا يعارض القول بالعدل [٢] فأما الزعم بان ذا الرّمة كان يقول بالعدل بهذا الشكل الواضح المتبلور القائم على الجدل كما يبدو في مناظرته مع رؤبة فامر مشكوك فيه [٣]• ومهما يكن من ذلك فان الجدل المذهبي الذى اشبع به جو البصرة يبرز في ذهنيّته ونمط تفكيره ، قال ابو عبيدة انه " يرد على نفسه الحجّة من صاحبه فيحسن الرّد ، ثم يعتذر فيحسن التخلّص [٤] • وصوّر هو نفسه في شعره في موقف المرافع المناظر الذى يريد ان يكسب قضية البئر المعروفة بالحجّة [٥] ومدح بلالا ببعد مسافة غور عقله وبحسن الحجة وقوة المقدرة الجدلية [٦] • وفي انسجامه مع جو الدراسات الدينية روى عن ابن عبّاس حديثين ، وروى عنه ابو عمرو بن العلاء [٧].

---

١) امالي المرتضى ١/ ١٤

٢) امالي المرتضى ١/ ١٥ ـ ١٦ ، وحكي ان المعترض كان اسحاق بن سويد في المصدر نفسه وقيل هو عنبسة النحوى في الاغاني ١٧/ ٣٣٤

٣) امالي المرتضى ١/ ١٤ ـ ١٥ • والخبر مشكوك بصحته لعدة اسباب : اولا ان المرتضى زعم ان المرزباني اخبره بالخبر ولم يرد ذلك عند ابي عبيد الله في ترجمته لذى الرّمة • وثانيا ان التنازع المذهبي حول العدل لم يكن قد تبلور بعد بهذا الشكل الواضح • وثالثا ان القصة تبدو محبوكة اكثر مما يحتمل موقف ارتجالي ، وذو الرّمة يتحذلق بشكل لا يناسب المقام • ورابعا ان القصة لم ترد في مصدر آخر • ولم يعرف عن ذى الرّمة ، ولا شعره يوحي بقدرة جدلية كلامية ترقى الى مستوى ما في القصة ، ولعل المرتضى اراد ان يرد العدل الى اصول قديمة لانه كان من اهل العدل •

٤) الاغاني ١٧/ ٣١٢

٥) قصيدته (٦٢) في مدح المهاجر والطلب اليه انصافه في قضية البئر ، الديوان ٤٦٤ ـ ٤٧٧ •

٦) الديوان ٤٤٥ ـ ٤٤٦ ب ٧٥ ـ ٧٦ ، و ٤٤٢ ب ٥٧ •

٧) شرح شواهد المغني ١/ ١٤١

وقد كانت النشأة البدوية وما رافقها من ظروف الرعي او الرحلة المتنقلة بين مختلف الوجهات ، ثم الرحلة الى الحاضرة للاتصال بالممدوحين والاسواق ذات اثر بعيد ، لا في توسيع ثقافة ذى الرّمة وحسب وانما في تعميق الفته بالصحراء ومعرفته الوثيقة بشوؤنهـا ، ولقد عبّر ذو الرّمة عن هذه الألفة بشكل عاطفي حين قال :

أُحبُّ المكانَ القفْرَ من أَجْلِ أنني — به أَتَغَنّى باَسمِها غيرَ مُعْجِمِ [(١)]

وقد أسعفته ظروف حياته الصعبة على ملازمة الصحراء وارتياد امكنتها الخالية اثناء تعهده إبله ، وعلى التعرّف الى جهات هذه الصحراء في رحلاته شمالا الى البصرة والكوفة [(٢)] وغربا الى المدينة وفي الاتجاه الجنوبي الغربي الى مكّة [(٣)] والجنوبي الشرقي الى عمان [(٤)] ساعيا الى ذوى الشأن ليمدحهم او الى تأدية فريضة الحج او الى مواطن الابل الكريمة يتّجر بها [(٥)] . ويبدو ان المنطقة الصحراوية المترامية من رمال يبرين جنوبا الى مشارف البصرة شمالا كانت شديدة العلوق بنفسه فهو يكثر [(٦)] من ذكر الرسوم والمنازل والعيون والمراعي والكثبان والحبال والرمال المتناثرة على مدى هذه المنطقة المتنوعة الغنية بطبائعها المتفاوتة التي خلّفت في شعره اوصافا تنسجم معها وتغطي سائر مظاهرها الدقيقة والعامة ، والمتراوحة بين الجفاف القاتل والنداوة الرخيّة ، والتي تشمل المياه الآجنة ومياه الوقائع العذبة . ولم يغفل عن وصف مراعي المنطقة وما تتعرّض له في الصيف من جفاف فيستحيل البهمى نصالا من السفى ، وفي الخريف من اعتماد على الربب الذى ينبت بدون مطر . لقد اسرف ذو الرّمة في الاستفادة من المعرفة الوثيقة بطبائع الصحراء والتي تأتت له - بالاضافة

١) الديوان ٦٢٨
٢) الديوان ٦٤٩-٦٦٠ ، الاغاني ١٧/ ٣١٠ ، ٣١٢ ، ٣٢٥ ، ٣٣٥ واخبار رحلاته
٣) الاغاني ١٧/ ٣١٠ ، ٣١٣ ، ٣٣١ ، ٣٣٣ ، ٣٣٤ ، ١٢/ ٣٣ .
٤) ذكر في شعره حجة له : الديوان ٣٤٥ - ٣٤٦ ب ١٧ - ٢١ ، وانظر الاغاني ٣١٧/١٧
٥) الديوان ٤٦٢ - ٤٦٤ ب ١٨ - ٢٩ ، يصف ارضا قطعها الى عمان ، وكذا يقول الشارح .
٦) الديوان حافل بذكر اسماء المواضع ، وفهرس الامكنة فيه يحيط بها جميعا وهي تنيف على المائة والخمسين موضعا معظمها في منازل تميم بالدهناء والصمّان وكثير منها في اليمامة .

الى كثرة تنقله - بفضل الموقع الذى كانت تقيم فيه قبيلته باسافل الدهناء على اطراف الربع الخالي بحذاء يبرين عند جانبي قسا وكثبان الزرق وجبل حزوى (١) . ولا ريب في ان طيب بعض تربة الدهناء وكثرة الكلأ فيها (٢) ، مع اشرافها على رمال يبرين ، حدود الربع الخالي ، وما يمثل هذا التجاور من تناقض حاسم ، قد تركا في نفس ذى الرّمة انعكاسات موازية أنتجت أوصافه المتباعدة لصنوف الأرض المتباعدة . وان الألفة الوثيقة التي ارست في نفسه ما يمكن تسميته بالوله الصحراوى كانت تعادل في تكوينه الفني كل عناصر الثقافة والكسب العقلي ، بل وترجح بها . اذ بها أولا توفرت له مادة تلك الرؤية للصحراء التي ارتكزت بالدرجة الاولى على خوض التجربة الصحراويّة الى حد الوله بها . بل لقد كانت هذه الالفة - في تساندها مع ثقافته الشعرية العامة - هي نواة موقفه الحضارى والفني .

٨ - خاتمة :

لقد كانت تلك العوامل المتعددة : ١) من تركيب جسماني ومن حالة جسمية تنتابها العلل ٢) ومن وضع عائلي خاص ٣) ومن موقف مادى متفاوت ٤) ومن حب مخفق ٥) ومن ثقافة شعرية ولغوية ٦) ومن الفة عميقة لحياة الصحراء ومظاهرها المختلفة - كانت هذه جميعا ذات اثر في تكوين نفسية الشاعر على نحو ما ، ثم على تكوين مقدرته الفنيّة . ومن هذه العوامل جميعا نتجت طباعه وتبلور مزاجه، وبها حدثت ردود فعله ، وتضافرت جميعها معا لتمنحه هوية بدوية مشمولة بسذاجة وذكاء فطريّين وتلقائية في المبادرة ، وفجاجة في الرّد وضعف حيلة ازاء المجتمع المتحضر ، وهي التي مكّنت في مزاجه للحزن وللتمسك بقيم البداوة وشعائر الدين ، ومن طبيعة هذا المزاج الذى تنعقد بينه وبين الصحراء روابط الفة متينة تكوّن شعر غيلان ، وهذا ما سأتحدث عنه في الفصول التالية .

---

١) الديوان ٦٢٩ ب ١٨ - ١٩ ، و ٦٣٢ ب ٣١ - ٣٥ و ٦٥٣ ب ٣٠ ، و ٦٥٤ ب ٣٢ و ٢٥٦ ب ٧٣ . وتحديد منازله ، ومنازل ميّة القريبة ، كثير في شعره . وانظر الاغاني ١٧/ ٣١٢
٢) انظر في صفة الدهناء ، معجم البلدان ٢/ ٤٩٣ - ٤٩٤

حيــاة الصحــراء في شعــــر ذى الرّمــــــة

الفصل الأول
البيئة الصحراوية ومعالمها الكبرى

يمثل ديوان ذي الرّمة في مجموعه حصيلة شعرية لشتى ضروب العلاقة بين انسان مرهف وبين الصحراء على اختلاف معالمها . ولكن قبل الخوض في الحديث عن تلك الحصيلة لا بد من نظرة الى طبيعة المكان الصحراوي والكائنات التي عاشت فيه - حسبما تبدى ذلك في الديوان.

أ - جغرافية الصحراء:

١ - الارض: حين نفصل الأرض عن الذين يعيشون فوقها نجد لدينا منظورا عاما لا يهتم الشاعر بالتوقف عند دقائقه الا ان يكون المكان الذي يتحدث عنه هو ديار الحبيبة . فمن خلال اكثر الصور التي يرسم فيها الارض - وهي صور كثيرة - يستقر النظر على المعالم الاتية : ١) ان الارض التي يراها الشاعر ويمانيها ارض بلقع خراب مستوية شاسعة لا نبت فيها ٢٠٠٠) وهي اما غياهب مظلمة ، واما مدى اغبر لامع . ٣) جبالها مؤتزرة بالسراب ، كما ان الارض يجللها السراب من اقاصيها الى اقاصيها بنسيج عجيب من الحر ولعاب الشمس والغبار . ٤) والسماء تطبق على الارض في ليلها وفي نهارها حتى لتمتزج الارض والسماء ٥) والريح تجرف الارض او ترسم عليها ٦) والحصى لامع ملتهب . ٧) وتضاريس هذه الارض متفاوتة ففيها : المنبسطة والخشنة ، والجبلية الوعرة والمنخفضة او الغليظة ، وكثبان الرمال ، وتتعدد الوانها بين بيضاء وحمراء وسوداء .

غير ان جغرافية المكان تتمثل عند الشاعر في التركيز على ناحيتين ١) ايحاءات الاسم المقترن بالذكريات مثل "القلات" و "شارع" و "جرعاء مالك" و "وهبين" ، فان ذلك يغنيه عن الانسياق وراء الدقائق الجغرافية . ٢) رسم الاحساس الانساني تجاه المكان أو الارض عن طريق لفظة واحدة ، بينما ترد الفاظ اخرى لتسهم في تكثيف الاحساس لا في توسيع مدى الرؤية واغنائها بالتفاصيل ، فاللفظة المفردة تنقل المرئي الى العين او تغنيه بالطاقات الايحائية . ومثل هذه الالفاظ في الاصل نعوت اكتسبت دلالات الاسماء بفضل دورانها في حياة الصحراء منذ الجاهلية . وهي نعوت بدأت متحيزة تتناول من "الشيء" زاويته التي تعني

الانسان الصحراوى لأنها الزاوية التي من خلالها يكون الشيء اكثر حضورا واقوى فاعلية في حياة ذلك الانسان . غير ان هذه الالفاظ اكتسبت مع الزمن دلالة الاسم ، فالارض في الصحراء - في نظر الانسان الصحراوى - "طامسة الأعلام يهماء" ..الخ . ولما تكررت هذه الرؤية فقدَ النّعت غرضه وتفرّده ، وفقدَ - مع كثير من الشعراء - عنصر الشعر فيه وطاقته على الايحاء ، وبات - عندما يستعمله هؤلاء - يخاطب العين قبل الاحساس . غير انه مع ذى الرّمة عاد الى منابعه الاولى ، واضحى من جديد يصور "زخم" الاحساس الفردىّ قبل ان يصوّر صورة صالحة وحسب للنظر بالعين . فحين نقرأ قوله مثلا :

ومهمهٍ طامسِ الأعلام في صَخَبِ الأَصداءِ مختلطٍ بالتُّربِ دَيْجُورِ

لا نستطيع ان نرى الارض الخالية من كل معلم الا بعد الاحساس الكلي الذى يبعثه فينا البيت بانطماس الأشياء في اطار هذا المزيج الصاخب الذى اختلطت فيه الأصوات والليل والاصداء والتراب باختصار ، هذا العالم عالم صور جديدة تحسّ اكثر مما ترى.

٢ - الماء :

واذا تحدّث الشاعر عن الماء اقتصر على العناصر الآتية : ١) انه ماء مستنقع انقطع عنه المطر منذ زمن بعيد . ٢) وانه حائل الطعم يعافه الشارب ويبدو وكأنه مشوب بالبول ٣) وهو حائل اللون ايضا ، كلون الغسل وعلى سطحه تطفو الطحالب والعلق . ٤) وهو في الغالب نطاف وبقايا يحوّم فوقها الفراش ويجللها الليل ونسيج العناكب ٥) وهو مهجور حصين ، بعيد العهد بالناس ، حوله مرابض الابل وقد جار عليها انقطاع الرّواد فتغيرت وحال شكلها . وهو محاط بالذئاب العاوية والقطا والحمام والوحشة .

وقد يبدو ان العين هنا كانت اكثر حدة واقوى على تمييز الدقائق والوقوف عندها بعد اذ تخلّصت من المدى الشاسع الذى تمثله الارض ، اذ استقرت عين الشاعر على معلم حيوى حين وقعت على حركة الماء وهي تنجاب عن دربِ عائه الذى يستقي به ، او على خيوط العنكبوت التي هتكها فاضطربت كما تضطرب مزق الثوب ، او على البعر الخفيف الجاف الذى تذروه الرياح على صفحات الماء المستنقع ، ولا تفوته حركة الريح وما تجلب من التراب فتنسفه على الحوض ، ولا حركة الماء القذر المخلوط بالبعر وهو يجول في قعر الدلو ، ويتبع القردان عينه فيراها بعد

اذ تساقطت في مرابض الابل حول الماء هزيلة كحب الحنظل المحطم ، ويرى آثار ازمّـة الابل الواردة وقد بدت على الارض كآثار الحيّـات .[(١)]

وتتحدّد الرؤيـة للماء في اطار زمني محدّد مداه الاقصى الفجر" بين الهب والهجود" ، وقبل ان تخفى صغار الكواكب" ، او "وارداف النجوم " كالقناديل والمها ، او " قبل ترنيم العصافير" . ويبدو جليا في كل المقاطع التي يصف فيها ذو الرّمة الماء انه يؤثر التركيز علـى العناصر الجانبيّـة التي تحف بالمنظر المائـي (عواء الذئـاب ،اصوات القطا ، حركات الريح ، النجوم والمتّكأ الزمني ، المدى الارضي الذى يحضن المنهـل، الليل) حتى لتكاد تغدو هذه الجوانب هي مركـز الصورة ، اما المنظر المائي نفسه فأن الشاعر سرعان ما ينتهي من رسمه بحركة سريعة تبلغ اعلى كثافتها وطاقتها التعبيرية في الفاظ معدودة مثل : مُطْحَلِبَة ، طَامِيَـة طَحَالِب ، أُجُونِهِ ، البول ، قديم بعَهْدِ الناس ، صَرًى عافٍ ، الجمّـات ، آجِن ، مُجْتَنَـب ، عَرْمَض ، لَبُود ، الرُّكُود ، البَعر ، الدِّمْن ، نِطَاف ، الغِسْل ، أَقْوى ، أَسْدَام ، مَاء السُّخْد ، مَاء السّـلا ، ظمآن ، الصّدَى ، فضل مائِها ، حَائِل ، أَفَلَّ ، الجِمَام ، طَوَام ، جَوْفه".

وما دام مشهد الماء مكرّرا فليس من الغريب ان يكرر الشاعر في رسمه تعبـيرات معينة مثل " ومَنْهَلٍ آجِنٍ قَفْـرٍ مَحَاضِرُهُ " " وَمَنْهَلٍ آجِنٍ كالغِسْل " ، " وماءٍ هَتَكْتُ الدِّمْنَ عنه" ، "يَزْوِي لَهُ الوَجْهَ شَارِبُه " " وَرَدْتُ وَأَرْدَافُ النّجُـومِ " ، " أَفَلَّ وَأَقْوَى " ، " سَوَاءَ الحَمَامِ الخُضَّـنِ الخُضْـرِ حَاضِرُ " [(٢)] هذا عدا تكرير المعاني والصور في قوالب متقاربـــة .

٣ـ <u>الرياح والأنواء والأمطـــار</u> :

اما العوامل المناخيّة من رياح وانواء وأمطار فانها ترتدّ في شعر غيلان ـ الـى المؤثرات الفلكية ومواقيت ظهور النجوم وغيابها . ففي الديوان يتردد كثيرا ذكر النجوم والكواكب ،

---

١) انظر الديوان ص٤٩ ب ٥٩ ، ص٥٠ ب ٦١ ، ص١٩٠ ب ٣٢ ، ص٢٧٨ ب ٨ ، ص٤٠٣ ب ٥٧ ، ص٦٣٠ ب ٢٣ ، ص٢١٦ ب ٣٤ ــ ٣٥

٢) انظر الديوان ص١٤٥ ، ١٩٠ ، ٢٢٧ ، ٢٧٨ ، ٢١٥ ، ٣١٨ ، ٤٩ ، ٢٨٨ ، ٢٢٧ ، ٢٤٨ ، ٥١٥ ، ٦٠٨ ، ٢٤٨ ، ٢٨٨ .

واوصاف اشكالها وحركاتها ، واشارات الى فاعلياتها المناخية ـ مما يتمشى مع معارف العرب القديمة ـ وعلاقاتها المكانية والزمانية بعضها ببعض . وقد تناول ابن قتيبة في "كتاب الانواء" معارف العرب الفلكية وكيف تمثلت في اشعارهم ومن بين جميع الشعراء الذين استشهد بشعرهم كان ذو الرّمة صاحب النصيب الاوفر على الاطلاق ففي وصف التشكيلات الكوكبية حول نجم الثريا يقول :

وردتُ اعتِسافًا والثريّا كأنّها ... على قمّةِ الرأسِ ابنُ ماءٍ مُحلِّقُ
يدفُّ على آثارِها دَبَرانُها ... فلا هُوَ مَسْبوقٌ ولا هوَ يَلحَقُ
بعشرينَ من صُغرى النجومِ كأنّها ... وإيّاهُ في الخضراءِ لوْ كانَ ينطِقُ
قِلاصٌ حداها راكبٌ مُتَعَمِّمٌ ... هَجائِنُ قد كادتْ عليهِ تَفرّقُ
قُرانَى وأشتاتًا وحادٍ يسوقُها ... إلى الماءِ من جوزِ التَّنوفةِ مُطلِقُ (١)

وقد استشهد ابن قتيبة بهذه الابيات في معرض تفسيره لتشكيله الكواكب حول الدبران الذي يعتبر من كواكب الثريا (٢) . ومثل هذا كثير .

ويسهب ابن قتيبة في ايراد معتقدات العرب ـ التي رفضها الاسلام ـ فيما يختص بعلاقة الافلاك بالظواهر الجوية من مطر ورياح حارة وباردة ، واثر ذلك في حياة الصحراويين وتحركاتهم البدوية ، وشمول تلك الآثار لحيوانات الصحراء وانظمة توالدها . وفي كل ذلك يجد لمعلوماته ادلة واضحة ومباشرة في شعر ذي الرّمة . فالريح الحارة تنسب الى سقوط زباني العقرب في آخر نيسان :

ورقرقت للزباني من بوارحها ... هيف انشّت بها الاصناع والخبرا (٣)

وهناك بوارح اخرى تنسب الى طلوع نجم او سقوط آخر . والامطار منسوبة الى النجوم ، فللثريا مطر :

اصاب الارض منقمس الثريا ... بساحية واتبعها طلالا (٤)

---

١) الديوان صفحة ٤٠١
٢) كتاب الانواء ٤٠
٣) الانواء ٩١ ـ ٩٢ ، والبيت في الديوان ص١٨٥
٤) الانواء ٨ ، والبيت في الديوان ص٤٤٨ .

وللـــذراع مطـــــر :

وأردفتِ الذراعُ لها بنوءٍ سَجوم الماءِ فانسَجَل انسِجَالا [(١)]

والنجوم التي تنسب لها الانواء كثيرة ، والشواهد من شعر غيلان على ذلك كثـيرة [(٢)] .

وظهـور الثريـا مصحوب بالحـّر :

أقامت به حتى ذوى العودُ في الثرى وساقَ الثريَّا في مُلاءته الفجـــرُ [(٣)]

وظهـور هذه الاعـراض يدفع بالبدو الى الخـروج الى محاضرهم بعد ان جفت الغدران ويبس النبت وانقطع الرطـب :

حتّى إذا ما اسْتقَلّ النجمُ في غَلَسٍ وأُحْصِدَ البَقلُ مَلويٌّ ومحصودُ
ظَلَّت تُخفّقُ احشائي على كبدي كأنّني من حِذارِ البَيْن مَوْرودُ [(٤)]

امّـا بعض الظواهر الفلكية الاخرى فتسبب اعراضا عكسية وتعد بسقوط الغيث فتبعث على تصرفات نقيضـة :

إذا عارَضَ الشِعْرى سهيلٌ بجُمّةٍ وَجَوْزاءَها استَغْنَيْنَ عـنْ كلّ منهل [(٥)]

وقد عرض ذو الرّمة للرياح الاربع ، والرياح المنحرفة ، فوصف فعلها في الارض وحدد مهابها ونقـل اصواتهـــا :

أهاضيبُ أنواءٍ وَهَيفَان جَرّتا على الدارِ أعْرافَ الحبالِ الأعافِرِ
وثالثةٌ تَهْوي من الشامِ حَرْجَفٌ لها سَنَنٌ فَوْقَ الحصى بالأعاصِـرِ
ورابعةٌ من مَطلعِ الشمسِ أجفلت عليها بدقعاءِ المِعَا فقُراقِـــرِ
فحنّت بها النكبُ السّوافي فأكثرت حنينَ اللقاحِ القَارِباتِ العواشِـرِ
فابقيْنَ آياتٍ يَهِجْنَ صبابـــةً وعفّيْنَ آياتٍ بطُولِ التّمَـــاوُرِ [(٦)]

وفي مكان اخر يجنّ جنون الريح فتغدو عاصفـة هوجـــاء :

---

١) الانواء ٤٩ - ٥٠ ، والبيت في الديوان صفحة ٤٤٩
٢) الانواء الصفحات : ٨ ، ١٥ - ١٦ ، ٣١ - ٣٢ ، ٤٧ ، ٥٤ ، ٦٣ ، ٦٨ - ٦٩ ، ٩٢ - ٩٣ .
٣) الانواء ٢٩ - ٣٠ ، والبيت في الديوان ص ٢٠٧
٤) الانواء ٩٨ ، والبيتان في الديوان ص ١٣٧ ، ١٣٣
٥) الانـواء ٩٧ ، والبيت في الديوان ص ٥١٣
٦) الديـــوان ٢٨٣ .

يُرَقِّدُ في ظلِّ عرّاصٍ ويطرُدُهُ　　حَفيفُ نافجةٍ عُثنونُها حَصِبُ
وَيلمُها روحةً والريحُ معصِفةٌ　　والغيثُ مُرتَجِزٌ والليلُ مُقتربُ (١)

كذلك تناول الديوان ظاهرة المطر وما يصاحبها من سحاب ورعد وبرق وسيول تفعل في الارض جرفا واخصابا ، فقال :

فما الوسميُّ أوّلُهُ بنجدٍ　　تهلّلَ في مسارحه انهلالا
بذي لَجَبٍ تُعارِضُه بُروقٌ　　شُبوبَ البُلْقِ تشتعلُ اشتعالا
فلم تدعِ البوارقُ بطنَ عَرْضٍ　　رَغيبٍ سَيلُهُ إلا سَالا
اصابَ الارضَ مُنقمَسَ الثريا　　بساحيةٍ واتبعَها طِلالا
تُعَكّعِكُهُ يمانيةٌ قَبولٌ　　على الغُدرانِ تحتَفِقُ الرِمالا
وأردفتِ الذراعُ لها بعَيْنٍ　　سَجومِ الماءِ فانسَحَلَ انسِحالا
وَنثرتُها وجبهتُها هَراقتْ　　عليه الماءَ فاكتَمَلَ اكتِمالا (٢)
أبَتْ عزلاءُ كلِّ نَشاصِ نَجمٍ　　على آثارِها إلا انحِلالا

ويؤثر هذا المطر في بعض جوانب الارض التي تبدّت لنا موحشة ، ففي صحراء ذي الرمة وجود للأرض الطيبة ، وفي جوها المفعم بالغبار والسراب ولعاب الشمس متسع للأنفاس الوادعة والروائح العطرة :

اقولُ لصُحبَتي وَهُمُ بأرضٍ　　هِجانِ التُربِ طيّبةِ الصعيدِ (٣)

وهذه الارض الطيبة الصعيد عذاة حلوة بعيدة عن الملوحة والبحر :

بأرضٍ هِجانِ التُربِ وَسْمِيّةِ الثرى　　عَذاةٍ نأتْ عنها المُلوحةُ والبحرُ (٤)

وهي أرض ممطورة :

ممطولةٌ من خُزامى الرملِ حرّكها　　من نَفحِ ساريةٍ لَوثاءَ تَهْميمُ
حوّاءُ قرحاءُ أشراطيّةٌ وَكَفَتْ　　فيها الذِهابُ وحفّتها البراعيمُ (٥)
أو نفحةٌ من أعالي حَنْوَةٍ مَعَجَتْ　　فيها الصَّبا موهِناً والروضُ مَرهومُ

---

١) الديوان ص٣٢ ، ٣٣ .
٢) الديوان ص٤٤٧ - ٤٤٩ ، وانظر في وصف المطر ايضا الصفحات : ٢٠ ، ٣٩ ، ٤٥ ، ٩٧ ، ١٤٣ ، ١٥٠ .
٣) الديوان ص١٥١
٤) الديوان ص٢١١
٥) الديوان ص٥٧٣ ، وانظر ايضا : ١٣٦ ، ٣٧٨

تخضـــع لتحولات مبهجة فتستحيل روضـا وحدائـــق :

كسا الأرضَ بُهمَى غضّةً حَبَشِيّةً　　تُؤاماً ونُقعانُ الظُّهورِ الأقارعِ
وبالروضِ مَكْنانٌ كأنّ حديقةً　　زرابيُّ وشّتها أكفُّ الصوانِـــعِ (١)

وتختلط في هذه الارض روائح الخُزامى والطل والمسك والأقحوان والنسائم الرخية اللينة الممزوجة بعبق الأرض :

بـريحِ الخُزامَى هَيّجتها وَخَبْطةٍ　　من الطلِّ انفاسُ الرياحِ اللَّواغِـبِ (٢)

ومثـل ذلـــك :

ذُرى أُقحوانٍ راحهُ الليلُ وارتقى　　اليه النّدى من رامَةَ المُتَروِّحُ
تَحُفُّ بتربِ الروضِ من كلّ جانبٍ　　نسيمٌ كفأرِ المِسكِ حين تُفَتّحُ (٣)

وكل هذا في نكهة ليلية قويـــة :

تطيبُ بها الأرواحُ حتى كأنّما　　يخوضُ الدُّجَى في بَردِ انفاسِها العِطرُ (٤)

او - بتعبير ابي تمام - في اطار نهار شابه زهر الربى فكأنما هو مقمــر :

وتبسِمُ عن نَوْرِ الأقاحيِّ أقفرَتْ　　بوعساءِ معروفٍ تُغامُ وتُطْلَـــقُ (٥)

والوحـش من سكّـان الارض الطيبة ، يقصدها من مطارحه البعيدة ويرتع في رياضها :

بها فِرَقُ آلاجالِ فَوضى كأنّها　　خناطيلُ أهمالٍ غُرَيْرِيّةٍ زُهّـــرُ (٦)

هذه الانفاس الرخيّة عزيزة نادرة ، ليست سوى هنيهات يتنفس الانسان فيها تنفسا عميقـا ، في زحمة الاشياء التي تحوّل تنفسه الطبيعي لهاثـا متوترا متقطعـــا .

---

١) الديوان ٣٦١ ، وانظر ايضا　١٢٢ ، ٣٦٦ ، ٣٧٨ ، ٣٩٣
٢) الديـــوان ٥٥ .
٣) الديـوان ٨٣ .
٤) الديوان ٢١٢
٥) الديـوان ٣٩٣
٦) الديـــوان ٢١٢

٤ - نبـات الصحـــراء (١)

ويعرض ذو الرّمة لنبات الصحراء في شتى صنوفه وحالاته ٠ فالنبات الذى يناسب الارض الطيبة كالاقحوان والخزامى والحوذان والمكنان والبهمى الغضّة ذو رائحة طيبة ومنظر بهيج بنوره الأصفر او خضرته الكثيفة السوداء او التنوع الجميل الذى يضفيه على الرياض٠ وينسجم مع هذا النوع ثلاثة أضرب من النبات: ١) النبات الذى ينشر ظلاله فيقي الانسان والحيوان المطر او حرّ الشمس:

رَبْلًا وأرطى نَفَتْ عنهُ ذوائبُه كواكبَ القَيْظِ حتى ماتتِ الشُّهُبُ (٢)

وهو غالبا شجر كالأرطى والسدر ونوعيه (العبرى الذى ينبت عند الماء ، والضال البرى) وشجر الأسباط ذى الورق العريض٠ ٢) والنبات الغض الذى غالبا ما يستغله الشاعر لتشبيه المرأة به او يستخدمه اطارا لصور الاحبة ، ومن هذا الضرب الخروع والغرقد:

وأعْيُنُ العِينِ بأعْلَى خُسَّوَدا أَلِفْنَ ضَالًا ناعِمًا وَغَرْقَدا (٣)

٣) والنبات الذى ترعاه الحيوانات مثل الربل والآء والتنوم والربب الخريفي ، والنبت المتربّل الذى ينمو ليلا بدون مطر ، والمكور والجدر والرخامى والثداء التي تنبت في حماية الكثبان المتلبدة الرمال تصرف اذى الشمس عنها ، والبهمى التي يسترسل الشاعر في وصف رعي الحمر لها اذ تبدأ باكل ما ابيضّ منها وما ارتفع غضًا حتى تصرفها عنها نصال شوكها:

رَعَتْ بارِضَ البُهْمى جَميمًا وبُسْرَةً وَصَمْعاءَ حتى آنَفَتْها نِصالُها (٤)

غير ان الغالب على احوال النبات حالها الصيفي اذ يذوى العود في الثرى ويجف القلقلان فتسوقه الرياح ، ويحصد البقل ملوى ومحصودٌ ، وتذرو الرياح البهمى نصالا من السفى ، وتتجاوب اصواتها في العيشوم ، ويغدو الشجر بقايا متفرقة كشعر السنام المقزع ، ويبقى اعظم ملمح من ملامح النبات في الديوان ندرته

سَبا ريتَ إلّا أنْ يَرى مُتأمِّلُ قَنازِعَ اسنامٍ بها وثُغامِ (٥)

بل ربما عدم وجوده على الاطلاق:

ودَاوِيّةٍ جرداءَ جَدّاءَ جَنّبَتْ بها هَبَواتُ الصيفِ من كلّ جانبِ (٦)

---

١) انظر في الديوان الصفحات: ١٧ ، ١١٣ ، ١١٤ ، ١٢٧ ، ١٨٠ ، ١٨١ ، ٢٠٢ ، ٣٢٣ ، ٣٤٤ ، ٣٦١ ، ٣٦٢ ، ٤٤٠ ، ٥١٢ ، ٥٢٩ ، ٦٠٥

٢) الديوان ١٧ ٣) الديوان ١١٤ ٤) الديوان ٥٢٩

٥) الديوان ٦٠٥ ٦) الديوان ٥٨

٥ - تقلب الفصـــول :

لا يجد دارس ديوان ذى الرّمة كثيرا من الصور الشتائية او الربيعية - خارج اطار الاطلال وصور الارض الطيبة - إلا لماما . اما الصيف فهو اشد فصول السنة وطأة ، ولهـذا كان احساس الشاعر بالتحول الفصلي مرتكـزا في الغالب على تصوير الصيف وعناصـره :

١) الحر ، الريح الحارة التي تسمى "الهيف" او "القيظية" ، والشمس الغاشمـة ٢) السراب يتراقص ويكسـو آفاق الرؤية ، والنبار يتور ، ويشكلان مع لعاب الشمس حجابا دون الرؤيـة .
٣) الماء يجف ولا تبقى منه حـتى ثمائله . ٤) البقل يذوى والسفى يلذع الاحيـاء . ٥) وبر الابل يسقـط . ٦) ضـروب الجفاف والقحط تدفع بالانسان والحيوان الى الهجرة والاختباء
٧) ظواهر فلكية مرافقـة .

فالصيف حقيقة مناخية ومعاشية لا تلمس الا من خلال مظاهرها المذكورة آنفـــا ، ومن مجموع هـذه المظاهر ، التي لا يملك الباحث تعدادها بهذه الطريقة الا اذا الـتزم منحى التبسيط الخطر ، تتولد الحقيقة الموضوعية للصيف . والتبسيط كامن في تجريد الصيف عن العلاقات الصريحة والمباشرة القائمة بينه وبين الانسان والحيوان ، فصيف ذى الرّمـة :

حتّى إذا وَجَفَتْ بُهمى لِوى لَبَنٍ ... وَأَبْيَضَّ بعدَ سَوادِ الخُضْرةِ العُودُ

يبقى ناقصا لم يستكمل بعد مقوّماته ان لم تبرز صورة الانسان او الحيوان ، او صورتهما معـا ، في اللوحة :

وغادَرَ الفرخُ في المثوَى تَرِيكتَهُ ... وحان من حاضرِ الدَّحْلَيْنِ تصعيدُ[1]
ظلّتْ تخَفِّقُ احشائِي على كَبِدي ... كأنّني من حِذارِ البَيْنِ مَــورودُ

وتتصل بهـذا الصيف - في علاقته بالانسان والحيوان - الفاظ ذات ايحاءات خاصـة

مثل : السَّفـا ، البُهمى ، النِّطاف ، القُلْقُلان ، هِيفٍ ، نآج ، ثَمِيلَة ، أُجَّـة ، القِنْـع ، ذوائِب ، لـذْع ، القُـرْد ، قُريـان ، قـاع وأقْـواع ، الرُّطْب ، يُبْس ، هَجير ، بارِح ، ذاو نَـشّ ، صَـوِحَ ، استَنْشِـسَ ، وَجَفَـتْ ، رَفْـرَفَت ، هَـرْثَ ، ذوى ، اصفر ، أوْجَفَـتْ ، جَالَ ، اسفس ، تَصَيَّفْـنَ .

---

١) الديـــوان ١٣٢

٦ـ تقلب الليل والنهـــار :

وغالبا ما يكون الصيف نهاري الحضور ، ونادرا ما يخرج النهار عن طبيعته الصيفية ، فهو في الاعم مسكون بالشمس والسراب والوقد والغبار والريح والمخلوقات المعذّبة . اى ليس النهار في الديوان الا هاجرة ابرز خصائصها الاستمرار واخصّ صفاتها اضطهاد الاشياء والمخلوقات . فهذه الجنادب تصرّ (١) ، والظباء تختبىء في الكناس (٢) والحرباء يلهث ويقاسي (٣) وكأن الكل يعاني نهارا صاخبا معذّبا ، صارم الوضوح ، صارم الاضاءة . غيران ضوءه القاسي قليل اللبث فإذا اختفى ذلك الضوء واسترخى على الارض الليل وغابت في عتمته الاشياء ، تغيّر العالم : كائناته ومناخه واشياؤه وشروط الرؤية فيه . فالليل ظلمات تسترسل وتتراكم ، والفجر اضواء تتسلّل بخفر :

وحيرانَ مُلتَجٍ كأنّ نجومَه ... وراء القِتام الماصبِ الأعينُ الخُزْرُ (٤)
تعسّفتُها الركبِ حتى تكشّفتْ ... عن الصّهْبِ والفتيانِ أرواقُهُ الخضرُ

وهو ذو طبيعة شتائية تلازمه برعودها وانوائها وامطارها وبروقها ، تتكاتف جميعا لتخصب عوامل الصوت والعتمة والنـــور :

أرِقْتُ وقد نامَ العيونُ لمُزْنةٍ ... تَلألأَ وَهْنًا بعدَ هَدْءٍ وَميضُهـــا (٥)

وقولــــه :

أغباشَ ليلٍ تِمامٍ كانَ طارقُه ... تَطَخْطُخُ الغيمِ حتّى ما لَهُ جُوَبُ (٦)

وقولــــه :

مُجَلْجِلَ الرعدِ عرّاصًا إذا ارتَجَسَتْ ... نَـوْءُ الثريّا به أو نثرةُ الاســـدِ (٧)

وقد يعمر هذا الليل طيف الحبيبــة :

وأنْ لا ينالَ الركبُ تهويمَ وَقْعةٍ ... من الليلِ إلّا اعتادَني منك زائِرُ (٨)

وطيف الوطــن :

أرِقْتُ له والثلجُ بيني وبينَهُ ... وَحَوْمانُ حُزْوى فاللِّوى والحَرائِرُ (٩)

---

١) الديوان ٤١ ٢) الديوان ٤٦ ٣) الديوان ٤٧
٤) الديوان ٢١٤ ، وفيه "العيون بدل "الاعين" والتصحيح من كتاب الانواء ص١٨٥ .
٥) الديوان ٣٢٦ ٦) الديوان ٢٢ ٧) الديوان ١٤٣
٨) الديوان ١٠١ ٩) الديوان ٢٤٢

وكما يطبق النهار على الارض بصفاء ضوئه وامتداد سرابه وشيوع غباره ، كذلك يكتنف الليل الارض ويسربلها من اقاصيها الى اقاصيها :

مُعَدِّينَ يَعْرَوْرُونَ والليلُ جاثمٌ على الأَرضِ أَفيافًا مَخوفًا رُكوبُها (١)

وايضا :

ودَوِّيَّةٍ مثلِ السماءِ اعتسفتُها وقد صبغَ الليلُ الحَصى بسوادِ (٢)

ويقول :

أَمرَقْتُ من جوزِهِ أَعناقَ ناجيةٍ والليلُ مُختلطٌ بالأَرضِ ديمومُ (٣)

والليل مرتع خصب للجن والاصوات المبهمة المسترسلة في صخب يتناوب الشاعر من كل الجهات :

لِلجنِّ بالليلِ في حافاتِها زجَلٌ كما تَجاوبَ يومَ الريحِ عَيشومُ
هَنّا وهِنّا ومن هُنّا لَهُنَّ بها ذاتَ الشمائلِ والايمانِ هَينومُ (٤)
دَوِّيَّةٌ ودُجى ليلٍ كأَنّهما يَمٌّ تَراطَنَ في حافاتِهِ الرُّومُ

او في نداء عميق يتطاول على المدى المغلق امامه :

إِذا زاحمَتْ رَعْنًا دَعا فوقَها الصَّدا دُعاءَ الرُّوَيعي ضَلَّ بالليلِ صاحبُهْ
أَخو قفرةٍ مُستوحِشٌ ليس غيرُهُ ضعيفُ النداءِ أَصحلُ الصوتِ لاغبُهْ (٥)
تَلَوَّمَ يهياهٍ بياهٍ وقد مَضى مِنَ الليلِ جَوْزٌ واسبطرَّتْ كواكبُهْ

وقد تكون الاصوات احيانا عصبية المزاج تدق الاعصاب دقا :

وأَغضَفَ قد غادرتُه وادَّرعتُه بمُستَتبَعِ الأَبوامِ جَمِّ العوازفِ
بَعيدٍ منَ المَسْقى تَصيرُ بجوزِهِ إِلى المَطلِ هِزّاتُ النِّسامِ الغَوارفِ (٦)

وتصبح الصحراء في الليل كائنا صائتا :

بها مِنْ حَسيسِ القفرِ صوتٌ كأَنّه غِناءُ أُناسيٍّ بِها وتَنادِ (٧)

لها دوي ذو افانين تتبدى لاذن الشاعر كل آن في شكل :

---

١) الديوان ٧٠ ٢) الديوان ١٣٩ ٣) الديوان ٥٧٦
٤) الديوان ٥٧٥ – ٥٧٦ ٥) الديوان ٤٨ – ٤٩ ٦) الديوان ٣٨٢ – ٣٨٣
٧) الديوان ١٣٩

إليكَ ومن فَيفٍ كأنَّ دويَّـــه   غِناءُ النَّصارَى او حَنينُ هِيَـامِ (١)

او قولـه :

ورمْلٍ عزيفُ الجنِّ في عَقِداتِهِ   هُدُوءًا كتَضْرابِ المُغنّينَ بالطَّبْلِ (٢)

او قولـه :

اذا حثْهنَ الركبُ في مُدْلهِمّةٍ   أحاديثُها مِثلُ اصطخابِ الصرائِرِ (٣)

ولم يقتصر عنصر الصوت في الليل على المصادر الثلاثة المذكورة : الارض والريح والجن ، ولا على ترويع الانسان ، بل قد تعدّى ذلك ليصدر عن الرفيق غناء يستعين به الركب على سهر الليـل :

إذا ما نَعِسْنا نَعْسَةً قلتُ غَنِّنا   بِخَرْقاءَ وارْفعْ منْ صُدورِ الرَّواحِـلِ (٤)

وعن الحادى اسكاتا بغية الانصات :

إذا قالَ حادِينا لتشبيهِ نبأةٍ   صَـهٍ لم يكُنْ إلّا دويُّ المَسامِـعِ (٥)

وعن الابل تصرف باسنانها فيتضخم صوتها في هدوء الليـل :

كأنَّ على أنيابِـهِ كلَّ سُدْفَةٍ   صِياحَ البوازي من صَريفِ اللوائِكِ
إذا رَدَّ في رَقْشاءَ عَجّاً كأنَّـهُ   عزيفُ جَرى بينَ الحُروفِ الشوابِـكِ (٦)

ولأصوات الابل افانين تلتقطها اذن الشاعر بحساسية بالغة ، فاصوات صادرة عن وقع اخفافها على الرمـــال :

لأخْفافِها بالليلِ وَقْعٌ كأنّـهُ   على البيدِ تَرْشافُ الظِماءِ السّوابِـعِ (٧)

واخرى ترسلها كعويل النائحــات :

حراجيجُ تُضْحِي وَهْيَ عُوجٌ كأنَّها   بِجَوْزِ الفَلا مُسْتأجَراتٌ نوائِـــحُ (٨)

واصوات تصدر عن الرحل اذا هي اسرعـت :

كأنَّ أصْواتَ من ايغالِهِنَّ بِنا   أواخِرِ المَيْسِ أنْقاضُ الفَراريـــجِ (٩)

---

١) الديوان ٦٠٨   ٢) الديوان ٤٨٨   ٣) الديوان ٢٩٦
٤) الديوان ٤٩٦   ٥) الديوان ٣٦٠   ٦) الديوان ٤١٨
٧) الديوان ٣٦٨   ٨) الديوان ١٠٤   ٩) الديوان ٧٦

ويرتفع صوت الجندب كأنه ضرب الطنبور :

يُضحي بها الأرقشُ الجَوْنُ القرا غَرِدًا   كأنّه زَجِلُ الأوتارِ مَخطومُ
من التّنابيرِ يَزْهَى صَوْتَهُ ثَمِلٌ   في لحنه عن لُغاتِ العُرْبِ تعجيمُ (١)

وكما يروع الصوت الانسان يروع الحيوان ، فالثور يعاني في الليل من وساوس ناتجة عن سماعه لاصوات بعيدة مبهمة :

وقد توجّسَ رِكْزًا مُقفِرٌ نَدُسٌ   بنبأةِ الصوتِ ما في سمعِهِ كذبُ (٢)

وبعد ان ينهي الشاعر تجميع مخاوف الليل فيبلغ به اقصى ظلمته تبادر شعاعات الفجر الاولى الى الظهور وتتأهب الكواكب للمغيب وتشرع العتمة في التلاشي ويحين وقت ورود المنهل :

وردتُ وأغباشُ السوادِ كأنّها   سَماديرُ غَشْيٍ في العيونِ النّواظِرِ (٣)

وينفرج الصباح بهيجا :

وردتُ وأردافُ النجومِ كأنّها   قناديلُ فيهنّ المصابيحُ تَزهرُ
وقدْ لاحَ للساري الذي كَمّلَ السُّرى   على أُخرياتِ الليلِ فَتْقٌ مُشَهَّرُ (٤)

ويلوح ان هذه اللحظات التي تختلط فيها العتمة بانوار الفجر هي من الهنيهيات الفنية المختارة لدى غيلان اذ قلما احتواه الليل فلم ينتهز الفرصة ليضرب "أرواقه الخضر" بنور الفجر (٥)

ب - حيوان الصحراء :

١ - الحمار الوحشي : (٦)

املس ، معتدل القامة ، ضامر البطن ، غليظ ، مفتول ، خفيف الحركة ، سريع يميل في عدوه الى جانب واحد علامة النشاط ، صاحب نهاق ، عاقد ما بين صفحتي وجهه علامة العزم . وهو ملوّح غيرته مقاومة الصيف والعطش وعبء المسؤولية ، معضرم كل بلحييه ، تقطع وبره وانهكه التعب .

---

١) الديوان ٥٧٨   ٢) الديوان ١٢   ٣) الديوان ٢٨٩
٤) الديوان ٢٢٧   ٥) انظر في الديوان الصفحات : ١٤ ، ٢٢ ، ١٠٤ ، ١٤٠ ، ٢١٤ ، ٤٠٢ .
٦) الديوان ، الصفحات : ١٠ - ١٦ ، ٤٥ - ٤٦ ، ٩٠ - ٩٢ ، ١٠٥ - ١١١ ، ١٣٥ - ١٣٨ ، ٣٠٩ - ٣١١ ، ٣٦٠ - ٣٦٨ ، ٣٨٧ - ٣٨٩ ، ٤٢٥ - ٤٢٦ ، ٤٧٣ ، ٤٩٨ - ٤٩٩ ، ٥٢٩ - ٥٣٨ ، ٥٥٦ - ٥٥٩ ، ٥٨٢ - ٥٨٩ ، ٦١٠ - ٦١٢ .

وهو ايضا عائل القطيع وبالتالي فهو يتمتع بصفات القيادة : كالسطوة ، والفسيرة ، والحزم ، والعزم ، ويعاني الاحساس بالمسؤولية ، وهذه الحقيقة اغنت شخصيته بالتفاصيل التالية : انه يفكـر طويلا قبل ان يتخذ قـراره ، ويكتئب بصمت لانه لا يستطيع ان يسلـو مرعاه بسهولة ، ولان الرحلة تحمل في طيآتها العديد من الاخطار • ولكن تفكيره الصامت لا يلبث ان يلسعه جفاف الصيف وحدة العطـش ، فيتخذ قراره ويهتاج ويصخب لينفذه بسرعة ملهوفة فتراه يراعي القطيـع برمتـه ، يستحثـه على العدو باهتمام مستميت غايته سلامة الجمع ، فيستحيل شرسـا حقودا يعض الاتان الشاذة عن السعي الجماعي بكلب • ولكنه في هـذا وذاك خائف مـروع متوجـس كما ينبغي للرييئمـة ان يكون •

وحوله جماعة القطيع ، وكلها اناث الحمـار ، ولعلها بسبب ذلك تبدو منعمـة ـ الى حد ما ـ اكثر منه • لكن ملامحها الخارجية لا تدل على شـيء ، فهي ملامح حيادية : رمادية الوبر مشوبة بخضرة ضاربة الى السـواد ، موشحة الخصور يخالطها البياض عند بطونها ، مخطّطة القوائم ، سمر السنابك • وبما ان وبرها كالديبـاج وجسدها مصقول فهي ملس المتون صلبة • والى هذا فهنّ دقيقات الاحشاء مفتولات بفعل المرعى الخصب ، طويلات الظهور ، خفيفات سريعات لم يعانين الحمـل • وهنّ جميعا متشابهات ومؤهلات جسديا لتحمـل المصاعـب •

والانثى تشارك ذكرها الاحساس بالخوف ، ولكنه خوف من نوع آخـر ، انه خوف الذي لا يسعه ان يتصرّف تجاه قدره ، فهي تنتظـر في خذلان ومسكنة قرار قائدها ، تتكادم تلهيًا بانتظار القرار وكأن لا شـيء يلفتها الى الخطـر الّا هموم اميرها وكآبته • عندئذ تبـدو ـ وقد ادركت بغريزتها الخطـر ـ كئيبة كامراة فارك صدّت حليلها اذ تعطلت قابلية التمتـع عندها • الّا ان هذا الادراك لا يسهم مع قوتها الجسدية في تحمل العبء ، بل تبقى عرضة لارتكاب الهفوات والشـذوذ والخروج عن خط القطيع لانها قليلة الصبر وتفتقر الى حسن التقدير • غير انها برغم ذلك كله تقتدي بقائدها في ضـروب سيره وتسعفـه بسرعتها على بلوغ الهدف المرجـو •

٢ - الثـور الوحشـــي : (١)

صـورة حيّة للنقاء والضخامة والجلال واكتمال الشكل ، فهو هائل البدن متجمّع الكيـان ابيض ناصع البياض عند متنه ، يتمتع بقرنين راسخين في رأسـه ، نافذين حادّين . هذا التمام تنفحه بالحيـاة تلك التفاصيل الصغيرة المباينة - ولعلها المكمّلة ايضـا - لخطوطه العريضة . فالبياض الصارخ يشوبه سواد عند الخدّ ، وخطوط ونقاط وشـي سـوداء عند القوائم . والقرن الطويل الحاد يقابله انفغائر قصير . وضخامة الجسد يخففّها ضمور البطن . كتلة الجلال هـذه ما ان تمسّ بالفزع حتى تلتهب نشاطا وسرعة ومرونة .

وابرز الملامح في شخصيـّة الثور الذعر وبساطة الرد وعفويته لدرجة الارتجال المخرّب ، ثم الكبرياء ، والاستقبال الهـنئ للحياة في غياب القـوّة المعادية . ففي حالة الذعر تصيبـه الوساوس ويعتريه مزاج من الرعب المتوتر الذى لا يهدأ ، فيدخل كناسه ويفقـد قابليتـــه ويتجمّع على ذاته وينقبض مبالغا في الانكراس في كناسه حـتى ليهدمه بقرنيه ، لكانما يريد ان يستزيد من الدفء والامن اللذين يوفرهما له . ان الخلوة والمبالغة في الغياب عن النـاس والطبيعة اقصـى همه في حالات الـخطر . وهو حين يستنفد مدى الحماية الذى يؤمنـه الكناس يهرب مسرعا من خطـر الكلاب ، غير ان كبرياءه تمنعه من الاسترسال في الهرب وتردّه الى المعركة لينتصـر باقدامه وشجاعتـه وسلاحـه الطبيعي . الاصـرار الملهوف على حماية الذات يتخذ - مع الذعر - طابع اللجـوء ثم الهرب ثـم الاقدام . ولكن هذا الغـرض - غرض المحافظة على البقاء - يتخذ في الاوقات العاديـّة مسحة هنيئة ، اذ يبدو الثـور باحثا عن قوته يحفر الارض او يرعى ما فوقها ، مختفيـا بين الاشجار ، ومعرّضـا للشمـس ، يختال بهدوء وينعم بهناء غير ان ذكاءه وحدة سمعـه سرعان ما يفسـدان عليه نعمة الانفراد .

---

١) الديوان ، الصفحات : ١٧ - ٢٧ ، ٢٨٠ - ٢٨٢ ، ٢٩٩ - ٣٠٢ .

٣ - الظليم والنعامة :

يتحدث عنهما ذو الرّمة عندما يشبّه ناقته بالظليم في مقطعين بارزين [١]. غير ان الحديث عنهما وعن بَيْض النعام وصغاره يرد في مواضع اخرى من الديوان [٢]. وفي المقطعين التشبيهيين ملامح قصصيّة لم تبلغ من الاحكام الفنّي ما بلغته المقاطع التي تتناول الثور او الحمر . على انّ جوهر القصة لا يخرج في شيء عما هو عليه في قصة الثور او الحمر ، اعني تلك الوقفة الخالدة امام عوامل الفناء .

هناك ثلاثون - اوعشرون - بيضة في مربض الظليم ، وهو بعيد عنه يلهو برعي الآء والتنّوم وتناول الحصى ليطحن به ما ارتعى . واذ يدركه المساء ينقلب لتوّه باتجاه مربضه وفي عزمه ان يعنى بالبيض . وحين يشرف على المكان يجد ان البيض قد انشقّ ليعطي الحياة للصغار . الاخطار متعددة ، فالوحوش وعوامل الطبيعة يمكن ان تفتك بالصغار ، والاب ليس بعيدا لدرجة اليأس ولا قريبا لدرجة الطمأنينة . الليل يقترب والرعد يقصف ، وقد هبّت ريح عاصفة شديدة البرودة تثير الحصى امامها وتكتسح الارض ، والامّ والأب يعدوان امام العاصفة في كون مغلق . الارض تنتهب في سباق مع الليل والعاصفة والخوف ، اما الصغار فكتل حيّة مكشوفة عزلاء .

واذا جرّد حديث ذي الرمة عن النعام من التشبيهات والمجاز بقيت الصورة التي تهم دارس علم الحيوان : كائن صغير الرأس اصلم الاذنين يماني عند اعلى كتفه وعنقه انحناءة طفيفة . اما ساقاه فمحمّران وكذلك اطراف ريشه من خوضه في الجميم ، وساقاه دقيقان طويلان ، خشنا الظاهر كغصن من العشر لم يتقشّر لحاؤه ، ويداخلهما شيء من الاعوجاج . وفيما بين الرأس والساقين جسد مشرف البداية يتكوّم وينزلق حدرا عند المؤخرة كبعير استأخر عدلاه ، ويغلب عليه السواد وهو بجملته فاحش الطول ، غليظ الجسم قويّه . والظليم حيوان احمق ، نفور كثير الالتفات ، لا يستقرّ ، عنقه ورأسه مختضعان طورا وطورا مرتفعان . واحدى ابرز عاداته انه يتناول الحصى الحادّ بعد ان يرعى النبت .

---

١) الديوان ٢٨ - ٣٥ ، ٦٣ - ٦٥ .

٢) الديوان ١٤١ ، ١٥٢ - ١٥٣ ، ٣٢٤ ، ٣٩٨ .

امّا صغاره التي تشقّ البيض الى الارض البلقع عارية من الريش عزلاء من كل حماية في حضن الرمال الناعمة المترامية فمعوجّة الخَلْق مقشّرة الجلود كانّها مصابة بالجرب ، مناقيرها كشقوق في قداح النبع ورؤوسها مثل دحاريج الصفار على اعناق كنبت طرى سلب اوراقه ٠

٤ ـ الناقـــة :

يتناول ذو الرّمة ناقته باحدى طريقتين : الاولى كموضوع جمالي يكون مناسبة لعرض المعرفة البدويّة والصور الجاهليّة ولحشد الوحشي والغريب من الالفاظ بصورة كثيفة ومرهقة ، غير ان هذه الصورة الدقيقة المحبوكة بحذق لا تتناقض ابدا الصورة الاخرى ، وانما هي في الغالب منسجمة معها رغم طغيان التطلع الفنّي والرغبة في الاعجاز اللفظي على الصور المنسوجة بهذه الطريقة ٠ وهنا تكون الناقة في الاعمّ نوقا ضائعة الهوية :

قطعتُ بخَلْقاءِ الدّفوف كأنّها　　مِنَ الحُقْبِ ملساءُ العَجيزةِ ضامِرُ
سَديسٌ تُطاوي البُعدَ أوْخَدَّ نابها　　ضَـبِيٌّ كخُرطُومِ الشَميرةِ فاطِـرُ (١)

ورغم كل ما قيل تبقى صورة الضنى الذى يهزل النوق طاغية على اية حقيقة اخرى ٠

وفي الطريقة الثانية يكون الموقف الفنّي منبثقا عن الموقف الانساني العام بشكل مباشر ٠ وهنا تنتقل عدسة الشاعر من التركيز على الشكل الخارجيّ للناقة الى حوار نفسي معها مشحون بالمواجد ، حتى لتكاد الصورة الخارجية تتلاشى او تخرج عن منطق الدقة الجاهلية الى صور تتناول المرئى بمجاز مخالف لطبيعته ٠ وتكتسب الناقة هوية فردية ظاهرة ومضمونا انسانيا صارخا :

أرى ناقتي عندَ المُحَصَّبِ شاقَها　　رَواحُ اليَماني والهَديلُ المُرَجَّـعُ
فقلتُ لها قَرّي فإنَّ رِكابَنـا　　ورُكبانَها مِن حيثُ تَهْوين نُـزَّعُ
وَهُنّ لدى الاكوار يُعْكَسْنَ بالبُرى　　على عَرَضٍ مِنّا ومنهُنَّ وُقَّـعُ
فلمّا مضتْ بعدَ المُثَنّينَ ليلةٌ　　وزادَتْ على عَشْرٍ مِنَ الشهرِ أربـعُ
سرتْ مِنْ مِنًى جُنحَ الظلامِ فاصبحتْ　　بِبُسيانَ ايديهَا مَعَ الفجرِ تلمـعُ (٢)

غير ان الشاعر لا يتخلى عن نزعة التصوير الخارجي حتى في مثل هذه المواقف ، الّا اننا نحسّ بوضوح ان هذه الدقّة لا تغشي الموقف الانساني الاصيل وانما هي تنبع منه حين تبلغ النشوة بالشاعر حد العودة الى هذه الناقة الصابرة يستجلي بعض خصائص شكلها :

---

١) الديوان ٢٤٦ ـ ٢٤٧　　٢) الديوان ٣٤٥ ـ ٣٤٦

قلائصُ ما يصبحنَ إلاّ روافِعًا ... بنا سيرةً أعناقهنَّ تزَعْــزَعُ
يَخِدْنَ اذا بارينَ حرفًا كأنّها ... أحمُّ الشَّوى عاري الظنابيبِ أقرعُ
جُماليّةٌ شَدْفاءُ يمطو جديلُها ... نموجًا إذا ما اجتابتِ الخَرْقَ أتلعُ (١)

وناقة الشاعر ـ مثل رفيق السفر بني الانسان ـ تظهر منفردة مع الشاعر وتظهر مع قطيع من النياق ، وفي كل حال فهي تتمتّع بصفات جسدية ونفسيّة تتكرّر وتتأكّد في اغلب القصائد . انها ناقة ملتهبة بالنزق وتطابق احوال الشاعر وحاجاته . ولعلّ خير معبّر عن هذه الحقيقة ما رُوي (٢) من ان ابا عمرو العلاء ـ أو سواه ـ قال لذى الرّمة لمّا سمعه ينشد :

تُصغي إذا شدَّها بالكورِ جانِحَةً ... حتّى إذا ما آستوَى في غَرْزِها تثبُ

الّا قلت كما قال عمّك الراعي :

ولا تُعجِلُ المرءَ قبلَ الورو ... كِ وهي بركبتِهِ أبصــرُ
وَهيَ اذا قامَ في غَرْزِها ... كمثلِ السفينةِ أو أوقــرُ
ومُصغيةٍ خدَّها بالــزمـ ... ـامِ فالرأسُ منهالهُ أصعــرُ
حتّى اذا ما استوَى طبقتْ ... كما طبقَ المسحلُ الأغبــرُ

فرد عليه ذو الرّمة بقوله " الراعي نعت ناقة ملك وتعتّ ناقة سوقة". فناقة ذى الرّمة ليست مرفّهة مسمّنة متبلّدة الحسّ رزينة كما يتوقّع لناقة ملك ، لا يستخدمها الّا لماما ، ان تكون . انها جوّابة صحارى متأهّبة على الدوام متوتّرة متوثّبة . وربّما كانت هذه الصفة ، بالاضافة الى معاناة اوجاع الصحراء ، اخصّ ما اكتسبته ناقة ذى الرّمة بفضل كونها ملك هذا الشاعر. صورة الناقة الموجعة التي تشارك صاحبها قدره في مواجهة الطبيعة هي الصورة الاكثر شيوعا في الديوان.

اما تفاصيل هذه الصورة فانّها تتناول الناقة ابتداء برأسها وألحيها مرورا بكل اجزاء جسدها وانتهاء بكعبها وعرقوبها ، لا تغفل حقيقة جسديّة ، وتتتبّع اطوار الناقة وعاداتها وضروب سيرها وعلاقتها براكبها ولمحات من اوصابها الداخليّة .

ورغم كل ما يطرأ على بدن الناقة من تغيير تبعا لاختلاف ظروفها بين التعب والراحة تبقى ماثلة بشخصها الضخم المبني على عظام عريضة وطويلة وغيرخاضعة للهزال الذى ينتاب اللحم والشحم . ان جلال الجسد لا ينتقص منه الهزال فهي اصلا طويلة العظام ، مشرفة الألواح ، غليظة الظهر ، مرتفعة رؤوس الاوراك ، عظيمة الوسط ، ضخمة الجنبين وضلوع الصدر ، طويلة

---

١) الديوان ٣٥٠ ـ ٣٥١
٢) الاغاني ١٧/ ٣٣٥ ـ ٣٣٦ ، وانظر الموشح ٢٧٦ ـ ٢٧٩ ، ٢٨٩ .

الظهر حرجوج ، وبرغم ضمور جلدها فان كواهلها شمّاء مرتفعة ، وفقار ظهرها ملساء كالصخر صلابة يتقدّمها اعلى الظهر بشكل بـــارز [1]

هذا البناء المتين يكتسي ـ زمن الدعة ـ شكلا تاما مناسبا فتكون الناقة شديدة مجتمعة ملبّدة اللحم فيكتمل تناسقها . وتكون كبيرة السنـام ، ممتلئـة العجيزة ، ضخمة الجانب ، سمينة الدرفق ، واسعة الصدر ، مكتنزة الافخاذ ، مرفقاها يبعدان عن صدرها فيجنّبانه الضغط ، ذلك ان ذراعيها مفتولان عند الابط ، ملساوان وفيهما انحناء[2] هذا الى أنّ ساقها طويلة ، ومقدّم عظمها ريّان ولحمتها غليظة ، واللحم عند اعلى فخذيها شديد الطيّ مكتنز متلبّد ، وكعبها وعرقوبها عاريان من اللحم .[3] اما مناسمها فمراغ صلاب كرؤوس الضّباب[4] . وينتهي هذا الجسد في جزئه الخلفيّ بذنب كثير الشعر[5] وعند اعلاه بعنق طويلة[6] ورأس صلب تزلّ الشمس عنه ، عظامه عارية من اللحم ولحياه كالحجـارة الطويلة الصلبة[7] ، وشعرها كالشوك ، اما الفم فواسع والانياب عوجاء بين طويل وقصير .[8]
ولا يقف الشاعر في دقّته التشريحية عند رسم هيكل الناقة واطرافها ، بل انه يتناول عراقة نسبها وضروب سيرها وطبيعة حركتها وصبرها على الظمأ وورد ها واصواتها وعلاقتها بالفحل حتى يكاد يستنفد جميع ما يتّصل بهذا الموضوع بحيث يتعذّر هنا ان اتحدّث عن كل ما ذكره ، فالابيات التي تتحدّث عن البعير والناقة تربو على الاربعمائة بيت في ديوان لا يجاوز الثلاثة آلاف الّا بقليـــل .

---

١) انظر الابيات التالية في الديوان : ب ٢٤ ص٨ ، ب ٤٣ ص٤٣٠ ، ب ٦١ ص٣٧٠ ، ب ٣١ ص٣٨٢ ، ب ١٥ ص١٤٦ ، ب ١٥ ص٥٦٦ ، ب ٣٥ ص٤٩٩ ، ب ٣١ ص٣٩٦ .
٢) انظر الابيات والمقاطع التالية في الديوان : ص٤٣٧ ـ ٤٣٨ ب ٣٥ ـ ٣٧ ، ص١٢٥ ب١٧ ، ص٢٩٤ ب ٥٣ ، ص٢٤٩ ب ٤٣ ، ص٤٨٨ ب ٢٣ ، ص٣٩٧ ب ٢٤ ، ص٣٦٩ ب٦٠ ، ص٦٥٧ ب ٤٣ ، ص٣٩٦ ب ٣٢ ، ص٣٩٧ ب ٣٤ .
٣) الديوان ٣٩٥ ـ ٣٩٦ ب ٢٧ ـ ٣٠ .
٤) الديوان ٢٥١ ب ٥٠ .
٥) الديوان ٤٨٩ ب ٢٧ .
٦) الديوان ٣٩٧ ب ٣٣ .
٧) الديوان ٣٤٩ ب ٣٧ ، ٦٠٥ ب ٢٩ .
٨) الديوان ١٢٥ ب ١٦ ـ ١٧ .

٥ - حيوانات صحراوية اخـــرى :

هناك ثلاثة وعشرون حيوانا ما بين وحش وطائـــر وزاحفة وحشرة ودويبة - غير الاربعة التي تصدينا لذكرها - وذو الرمّة يعرض لها عرضا سريعا اثناء اجتياحه الفلاة ، او يتوقـــف عند بعضها مليّـا يلفته اليه صوته او ميزة في شكله . ومن اهـمّ حيوانات هذه المجموعة -بحسب نسبة توزيع الابيـات - الظبية فالقطا فالحرباء فالذئـــب فالجندب .

فأما الظبية فلا تظهر في القصيدة الّا لتشبه المحبوبة بياضا واعطافا وجيدا ومقلة وكشحا :

هي الشّبهُ أعطافًا وجيدًا ومقلةً ومـيّـــةُ أبهَى بعدُ منهَا وأملحُ (١)

وهذه الهـنيهـة التصويرية التي تتناول الظبية تنـدرج في عالم ذى الرّمة مع الهـنيهات الــتي يسجل فيها تفجّـر النور او هبوب النسائم الرخيّـة ، او يرسم في اطارها الارض الطيبـــة ، فتمتزج رقّة هـذه جميعا بما تجسده الظبية من الدعة والرقّـة ايضـــا :

أقولُ لصُحبَتِي وهُمْ بأرضٍ هِجان التّربِ طيّبةِ الصعيـدِ
أصِدوا لا تروعوا شبهَ مـــيٍّ صُدورَ العيسِ شيئًا منْ صُدودِ (٢)

ومن المعالم الكبرى لهذه الهـنيهـة موقف الامومة المذعورة الذى يضبط ذو الرّمة الظبية فيــه :

رأتْ راكبًا أوْ راعيًا لِفَوَاقِها صُوَيْتُ دَعاهَا من أُعَيِّسَ فاتِـرِ
إذا استودعَتْهُ صَفْصَفًا أوْ صَريمةً تَنحّتْ ونَصّتْ جيدَها بالمناظِرِ
حِذارًا على وَسْنانَ يصرَعُهُ الكرَى بكُلّ مَقيلٍ عنْ ضِعافٍ فواتـــرِ
إذا عطفَتْهُ غادَرَتْهُ وراءَهَـــا بجرعاءَ دِهناويةٍ أو بحاجـــرِ
وتهجُرُهُ الّا اختلاسًا نهارَها وكم منْ محبٍّ رهبةَ العينِ هاجرِ (٣)
حِذارَ المنايا رهْبةً أنْ يُفتنَهَا بهِ وَهْيَ الّا ذاكَ أضعفُ ناصـرِ

وتشفّ هذه الهـنيهـة حتى ثمالات الرقّة في صورة الطفولة النقيّـة المقعدة عن القيام بهمومها :

---

١) الديوان ص٨٠ ، وانظر ايضا ص١٣٤ ب ١٢ ، وغيره كثـير
٢) الديوان ١٥١ .
٣) الديوان ٢٨٦ - ٢٨٧ .

كأنّهُ بالضُّحَى ترمي الصَّعيدَ به ... دَبّابةٌ في عِظامِ الرأسِ خُرْطـــومُ
لا ينعشُ الطَّرفَ إلّا ما تَخَوّنَهُ ... داعٍ يُناديهِ باسمِ المـاءِ مَبْغُـومُ
كأنّهُ دُمْلُجٌ من فِضّةٍ نَبَـــهٌ ... في مَلْعَبٍ من عَذارى الحيِّ مَفْصومُ
أوْ مُزْنةٌ فارقٌ يَجلو غوارِبَهـــا ... تَبَوُّجُ البرقِ والظَّلماءُ عُلْجـومُ (١)

واما القطا فيأتي ذكره اذا كان الحديث عن اواخر الصيف ، لان القطا حينئذ يتهافت على بقايا المـاء :

وخاضَ القَطَا في مَكْرَعِ الحيِّ باللِّوى ... نِطافًا بقاياهُنَّ مَطْرُوقَةٌ صُفْـــرُ (٢)

او يتخذ منه احد العناصر الجانبية حين يصف الماء (٣) ، او يجعله معيارا للسبق الى ورود الماء قبل الضوء (٤) او يشبّه تفرّق الأتن اذا اهتاج الحمار وهو يستحثّها بتفرّق القطـــــا المذعورات اذا اغار عليهنّ البازى (٥) وهو يصف صوتها (٦) واسرابها الواردة في اواخر الليل وهي مختفية ظاهرة في الغبش الاخير :

مصابيحُه خُوصُ العيونِ كأنّها ... قَطًا خامِسٌ أسرابُهُ مُتَيَمِّـــمُ (٧)

وكما كان وصف الشاعر للظبية عندما صوّرها في لحظة الأمومة كذلك وصفه القطاة التي تبـدو امومتها انهماكا مستمرا في نقل الماء لفراخها العارية المقعدة عن القيام بهمومهـا :

ومُسْتَخْلَفاتٍ من بِلادِ تَنوفَـةٍ ... لمُصفَرّةِ الأشداقِ حُمْرِ الحواصِـلِ
صَـدَرْنَ بما أسْأرْتُ من ماءِ آجِنٍ ... صَرًى ليسَ مِنْ أعطانِهِ غيرُ حائِـلِ
سِوَى ما أصابَ الذئبُ منهُ وسُرْبَةٌ ... أطافَتْ بهِ مِنْ أُمّهاتِ الجَـوازِلِ
الى مُقعَداتٍ تَطرَحُ الريحُ بالضُّحَى ... عليهِنّ رَفْضًا من حَصادِ القُلاقِـلِ
يَنُؤْنَ ولم يُكْسَيْنَ إلّا قَنازِعًـا ... من الرّيشِ تَنْواءَ الفِصالِ الهَـزائِلِ (٨)

وتسهم سائر حيوانات هذه المجموعة في تكثيف العناصر الجانبيّة في العالـم الصحراوية عامة ، فالذئب والضفادع والعناكب والقردان تكثّف العناصر الجانبيّة عند منظر الماء ، فيبكر الذئب في الورود الى الماء القفر البعيد المهجور ويرابط عنده عاويا طيلة الليل مصغيا للاصوات متنسّما ريح الفرائـس جائعا معولا ، (٩) . والضفادع تشحن الصورة بعنصر الصوت المنبعث من الماء نفسه (١٠) ، والعناكب تسهم في افعام الماء بالقذى وفي حجبه عـن الشاربـين (١١) .

---

١) الديوان ٥٧١ – ٥٧٢ ٢) الديوان ٢٠٧ ب ٥ ٣) الديوان ٦٠٨ب ٤٣ – ٤٤
٤) الديوان ٤٨٤ ب ٧١ – ٧٢ ٥) الديوان ١٠٩ ب٦٣ ٦) الديوان ١٨٢ ب ٦١
٧) الديوان ٥٦٥ ٨) الديوان ٤٩٧ – ٤٩٨ ٩) الديوان ٥١٥
١٠) الديوان ٣١١ ١١) الديوان ٥٠

والقردان تجسد صورة الخراب حول الماء [1] .

اما الحرباء والجندب والاساريع فتدخل في تصوير شدة الحرّ ووهج الشمس ، وكذلك يذكر الكطاء عند الحديث عن الصيف لانه يهاجر من موطنه ، وفي ذلك الفصل نفسه يكثر غناء الصرصار ، كذلك يساعد ذكر البوم والصدى والغراب على تصوير مدى الوحشة والخراب ، فليس لهذه الحيوانات المختلفة ولغيرها كالضبع والصقر والثعلب والافعى وجود مستقل ، وانما هي عوامل مساعدة في ابراز الصورة او تكبيرها [2] .

ج - انسان الصحراء

١ - الشاعر : لا بد من كلمة موجزة عن الشاعر عند الحديث عن انسان الصحراء تحدد المعالم البارزة لشخصه بين سائر الاشخاص وان كان هو محور الديوان وابعد المرثيات عن ان يتناوله الوصف الخارجي ، فرسم نفسيته كان عرضة للتمويه النفسي عن طريق مقدرته الفنية ، حتى الاشياء الاخرى جميعا انما تُرى من خلال نظرته اليها ، ولهذا سأفصل الحديث عنه في الفصل الثالث مكتفيا هنا بلمحة موجزة .

ان الصورة النفسية المستقرة ، اى صورة الشاعر في الديوان ، تتمثل في حالتين :

١) الصورة العاطفية الباكية المتهاوية ، حيث يطغى عليه وقوفه على رسوم الاحبة ورصده اظعانهم مستبكيا مستمتعا ببكائه واستبكائه وحديث الناس عن هذا البكاء ومسترسلا في صبواته وفي الحديث عن الانحلال الذى يدب في مفاصله والاوصاب التي تجرح مشاعره . ويصوّر نفسه والحنين الى الوطن والى الاحبة يتنازعه ، والارق يتاكله بسبب همومه الصحية والمادية . ثم تشفّ صورته الى اصفى الحالات الانسانية وهو يسامر رفاقه او يدعوهم للغناء ويشاركهم النعاس ومشقات مغالبة السرى والتهجير ، ثم وهو يتلقى - بحساسية مرهفة تكاد تبلغ حد المرض - المؤثرات الصحراوية التي ترميه في الانفعال المشحون باخيلة المغفية المكبوحة والجنس او الخذلان فيتهالك على صلاته وشعائر دينه ومظاهر ورعه الاخرى .

---

١) الديوان ٦٣٠

٢) انظر في الديوان الصفحات التالية : ٢٢٩ ، ٣٧ ، ٤٧ ، ٨٧ ، ٥٩ ، ٢٧٩ ، ٤٦ ، ٥٧٨ ، ٣٠٨ ، ٤١ ، ١٢٤ ، ٦١١ ، ٣٦٣ ، ٢٨٩ ، ١١٥ ، ٣٠٧ ، ٢٥٢ ، ٤٨ ، ٤٨٤ ، ٢٧٨ ، ٢٩٢ ، ٤٦٨ ، ٦٠٦ ، ٤٩٦ ، ٤٠٠ ، ١٧٨ .

٢) الصورة النزقة المستقوية الساعية الدائبة ، حيث ينتفض الشاعر على نفسه ويغالب دموعه وانخذاله ليمتطي ناقته ويقطع المفاوز ويجتاح المناهل ويخوض الدياجي ويتحدى الهواجر ويقود القافلة ويقيم لرفاقه سراهم ويتحدّى غريمه وزوج حبيبته وعوامل المناخ والشحّ ، ويسعى لكسب قوته فيمتلكه احيانا بقـوّة لسانه وحسن ثنائه ، ويستقوى على الدنيا فيخاصم ويهاجي ويفاخر ويملك روعه حتّى في مقام الخلافة ٠

ولا تتناقض هاتان الصورتان ، بل تتكاملان ضمن نطاق نفسي يواجه بـــه الشاعر الطبيعة كما سنرى من بعـد ٠

٢ ـ الرفيق والأخ والحادى والغلام :

رفيق التهجير والإدلاج احد الركائز الهامّة في عالم ذى الرّمة ٠ من هنا لا يرسم ـ فيما خلا بعض الاوصاف الخارجيّة القليلة ـ الّا في اطار الايحاء القائم على العلاقة الوثيقة بينه وبين الشاعر. وهناك حقائـق اربع تحدّد صورة هذا الرفيق ـ الذى قد يكون فـــردا وقد يكون جماعة :

١) فهو جميل الطلعة غير ان طول التدآب والسرى لـوّح من شكله [١] وتكاثفت عليه الهموم ومشقّات السفر فتمزّقت ثيابه وضمر [٢] لطول ما كابد من وطأة الارهاق والنعاس وقلّة النـوم ٠

٢) صور النعاس والتعب والتعريس في امكنة واوضاع معيّنة ٠ ولعل صور النعاس هذه احدى المجموعات الاكثر الهاما في الديوان ، هي صور شتّى لمصوّر واحد : جسد يتأرجح فوق الناقة ، ولكن لكل صورة سمة ترتكز الى دقّة التشبيه الاخرى التي تتعدّد لتبعث في القارئ احاسيـــس النوم حتى تكاد تستهلكها ٠ فهذه صورة الانكفاء المستقرّ وقد تدلّى رأس السارى كمن اعيـاه سحب الدلو من بئر بعيـدة القــرار [٣] ، وهذه صورة رائعة للترنّح والتأرجح يصيبان هذا الرفيق فكأنه دلو يترجّــح في بئر ذات اعوجاج وقد اتصلّ بحبلين ، او هو كانما تعتمه ترشاف شمائل الخمــرة :

وَنَشْوانَ من طولِ النّعاسِ كأنّهُ　　بحبلَيْنِ في مَشْطُونةٍ يترجّحُ
أُطرتُ الكرى عنهُ وقدْ مالَ رأسُهُ　　كما مالَ رشّافُ الفِضالِ المرنّحُ [٤]

---

١) الديوان ٣٨١ ب ٢٦ ، ٣٨٠ ب ٢٤ ـ ٢٥ ٠
٢) الديوان ٣١٧ ب ٢٨ ، ١٢٩ ب ٣٣ ـ ٣٤
٣) الديوان ٦٩ ب ١٩ ٠　　٤) الديـــوان ٨٧ ٠

وصورة اخرى حيث الرؤوس عرجاء مما تغالب النوم فيغلبها ، ترفع ثم تركع ، كأنّ رأس الذى غلبه النماس تلك الدلو الشهيرة ، انّها نشوة الادلاج التي تجعل الغفوات الأخيرة كتمائل الخمرة [1] . هذه الغفوات المضطربة المتقطّعة السريعة تكاد لا تخرج عن حدود الوقت الذى يقضيه الطير في حسو الماء ، يخفض رأسه ثم يرفعه بحركات سريعة متتالية [2] . وقد يستبدّ الوسن بهذا السارى حتى يبدو وكأنه مضروب في رأسه لا يملك نفسه فيخفق رأسه فوق الرحل وتشرد ناقته عن القافلة :

وخافِقِ الرأسِ فوقَ الرّحلِ قلتُ لَهُ ... زُعْ بالزمام وجَوْزُ الليلِ مركومُ
كأنّهَ بينَ شَرْخَيْ رحلِ ساهِمَةٍ ... حَرْفٍ إذا ما اسْتَرَقَّ الليلَ مأمُومُ (٣)
ترمي به القفرَ بعدَ القفرِ ناجيةٌ ... هوجاءُ راكبُها وَسْنانُ مسمومُ

وكأنّ طول الاضطراب والتمايل يرخي العمامة حتّى لتصبح هذه الحقيقة كناية عن النعاس [4] الذى يعقل اللسان ويضعف الصوت [5] . ان الاستهانة بالنعاس لهذه الدرجة تكاد تخرج عن حدود الطاقة الانسانيّة . اذن ، لا بدّ من وقعة - ولو قصيرة - تجعل الامر اقرب الى المعقول . وتتم هذه الاستراحة في ارض بعيدة موحشة محصبة يتمتّع فيها الرفاق بالثبات بعد التمايل المرهق [6] فيتوسّد الواحد منهم ذراعه [7] ويغفو في ظلّ ناقته العظيمة المتعبة :

أَنَخْنَ فَمُغْفٍ عندَ دفِّ شِمِلَّةٍ ... شَمَرْدَلَةِ الألواحِ فانٍ سَنامُهَا
ومُرْتَفِقٍ لم يَرْجُ آخرَ ليلِهِ ... منامًا واحلى نَوْمَةٍ لو يَنامُهَا (٨)

ولعل هذا الاخير اتعس المعرّسين . اما ذلك الرفيق [9] الذى لا يمسّه التعب ، ولا يرتكب اية هفوة رغم الشدّة ، الكريم في المحل ، الذى يبتسم في غمرة الأهوال ، يمسر الفجر به وهو لم تعرف النعاس مقلتاه ، الحديد البصر ، وهذا الرفيق لا يمتّ الى عالم ذى الرّمة بصلة حميمة . انّه طفرة خطابيّة نسيت او تناست الدور الذى يلعبه رفيق الإدلاج والتهجير في تذوّق الانهاك حتّى الثمالة .

---

١) الديوان ٣٤٨ ب ٣٠ - ٣٣ .
٢) الديوان ٤٢٣ ب ٣٩ ، ٤٩٦ ب ٢٣ . ٣) الديوان ٥٧٩ .
٤) الديوان ٣١٧ ب ٢٩ . ٥) الديوان ٥٩٣ ب ٢٠ - ٢١ .
٦) الديوان ٣٨٠ ب ٢٣ ، ٤٢٢ ب ٣٥ - ٣٧ .
٧) الديوان ٣٨٠ ب ٢٤ - ٢٥ . ٨) الديوان ٦٤٣ .
٩) الديوان ٥٥١ ب ١٩ - ٢٥ .

٣) الظروف الزمنيّة والجغرافية الصعبة التي تلازم فيها الشاعر ورفيقه في سراهما البطولي وتهجيرهما المقتحم ، وما يلاقيان اثناء ذلك من عنت الأرض وندرة الماء وفزع الليل ووقد الهاجرة ودويّ الاصوات [١] . وغالبا ما تكون طبيعة الرابطة بين الشاعر ورفيقه في مغامرتهما اقرب الى علاقة الند بالند :

واشعثَ قد قايَسْتُهُ عرضَ هوجَلٍ   سَوَاءٌ علينَا صَحوُهُ وغياهبُـه [٢]

٤) ويصعّد الرفاق اشواقهم غناء ، وبالغناء يستعينون على السهر ، والسفر الذي ينتزعهم من مطارح غرامهم ، فيسعفهم الغناء على تكثيف نشوة اكتساح الأرض ، وينسيهم البعد والرحلة :

وأروعَ مهيامِ السُّرَى كلّ ليلةٍ   بذكرِ الغَواني في الفنائِرِ المُواصِلِ
اذا حالفَ الشرخَيْنِ في الركبِ ليلةً   إلى الصُّبحِ أضحَى شخصُهُ غيرَ مائِلِ
جعلتُ لهُ من ذكرِ ميٍّ تعلّـةً   وخرقاءَ فوقَ الواسِجاتِ المواطِـلِ
اذا ما نَعِسْنا نعسَةً قلتُ غَنِّنَا   بخرقاءَ وارفعْ منْ صدورِ الرواحِـلِ [٣]

وهكذا اصبحت ميّـة ـ وخرقـاء ـ قطبا تنجذب اليه مشاعر اهل القافلة ، ومناط احساس كثيف بالحضور الانسانيّ . فهم بغيرهما غائبون عن الدنيـا :

رَجَعْتُ بعيٍّ روحَهُ في عظامِهِ   وكَمْ قَبْلَهَا مِنْ دعوةٍ لا يُجيبُها [٤]

كذلك قولـه :

إذا ماتَ فوقَ الرحلِ أُحْيَيْتُ روحَهُ   بذكراكِ والعيسُ المراسيلُ جُنَّحُ [٥]

وقد استخدم ذو الرّمة في رسم صورة الرفيق صورا ومعاني تكرّرت كثيرا حتى غدت وحدها ركائز هذه الصورة ، واخرجت ما عداها الى حيّز الصفات المفردة التي لا تشيع في الانطباع العام لدى القارئ . ولعلّ ابرز هذه : صورة الاميم ، والنوم الذي يشبه حسو الطير ، والركوع والسجود ، واسترخاء العمامة ، والدلو المتأرجحة بين حبلين في بئر معوّجة ، والثياب الممزّقة ، والوجه الجميل الاشعث المتغيّر ، ثم المعاني التاليـة : الارتياح للحصى ، ونشوة الخمر ، وما يحمله اسم ميّـة من دعوة مجابة الى اليقظة والتنبّه .

---

١) الديوان ٤٨ ب ٥٠
٢) الديوان ٤٤
٣) الديوان ٤٩٥ ـ ٤٩٦
٤) الديوان ٦٩
٥) الديوان ٨٧

وقد يكون الأخ هو الرفيق كما كان مسعود ، ثم قد يكون الأخ احد العناصر الموالية للطبيعة المعادية للشاعر كما كان هشام في بعض احواله ، وقد عرضت لصورة العلاقة بين ذى الرمة واخويه فيما تقدّم فلا حاجة الى الاعادة (١)

وبقى في فريقه اثنان : الحادى والغلام . ولكل من هذين وظيفة تجعله من الوجوه الحتميّة في القافلة ، ولكنّها تفقده شيئا من الطابع الحميم الذى يطبع وجوه الرفاق ، وتدنّي من نسبة مشاركته لهم في ما يتعدى الاهوال المنظورة في الارض وسائر قوى الطبيعة . فهما يصرّفان شؤون القافلة ، ولعلهما بالحدوى لا يعدمان مشاركة في الاقاليم التي يستشفّها الشاعر ورفاقه من خلال المرئيات فالغلام الذى ينفّذ اوامر الشاعر فيعود حاملا الخيبة ، لا بدّ انه احسّها :

فأدْلَى غلامي دَلْوَه يبتغِي بهَا ... شِفاءَ الصَّدَى والليلُ أَدهمُ أَبْلَقُ
فجاءَتْ بنسجِ العنكبوتِ كأنّه ... على عَصَوَيْها سابِريٌّ مُشَبْرَقُ
فقلتُ لهُ عُدْ فالتمِسْ فضْلَ مائِها ... تجوبُ إليْهَا الليلَ والقمرُ أَخوَقُ
فجاءَتْ بمُدٍّ نصفُهُ الدمنُ آجِنٌ ... كماءِ السَّلا في صِفْوِها يترقْرَقُ (٢)

والحادى الذى يتولى القيادة ، انه منارة القافلة وربيئتها يرصد الاصوات وحركات الابل ويحذّر وينبّه ويستحثّ بـ "صَهٍ" و "أَيَا" و "هِيدٍ هِيدِ" ، وبالتغريد المتواصل عبر الفلوات ، في الليل والنهار ، حتى يكلّ فيستردف ، ويبحّ صوته فيختفي او يكاد :

إذا استردَفَ الحادِي وقدْ آلَ صوتُهُ ... الى النَّزْرِ واعتمَّتْ نَدَى قَزَعٍ شُكّلِ (٣)

انه طليعة القافلة يسجّل لها كلّ ما يمكن ان تقابله من عراقيل واخطار ، فلا بدّ انه دليل حصيف عارف بمعالم الصحراء .

٣ - الراعـــي :

اذا اعتبرنا مهنته لا نجد له في الديوان وجودا الّا في مواضع قليلة حيث يستغلّ الشاعر صورته في التشبيه :

---

١) انظر ص ٣٢-٣٤ من هذه الرسالة ٢) الديوان ٤٠٢ - ٤٠٣

٣) الديوان ٤٨٩ ، وانظر : ١٣٢ ب ٥ ، ١٦١ ب ٦٠ - ٦٤ ، ٣٦٠ ب ٢٢ ، ٣٨٧ ب ٥١ ، ٤١٧ ب ١٠ - ١١ ، ٤٢٣ ب ٤١ .

يَدِفُّ على آثارِهَا دَبَرانُها ... فلا هوَ مسبوقٌ ولا هُوَ يلحَقُ
بعشرينَ من صُغرى النجوم كأنها ... وإيّاهُ في الخضراءِ لو كانَ ينطِقُ
قلاصٌ حَدَاها راكبٌ مُتَعَمِّمٌ ... هَجائِنُ قد كادَتْ عليهِ تَفَرَّقُ
قَرائنَ وأشتاتًا وحَادٍ يسوقُهَا ... الى الماءِ من جَوْزِ التَّنوفةِ مُطلِقُ (١)

غير انّ له في الديوان وجودا طاغيا من خلال صور يصف الشاعر فيها نفسه فيتمّ التطابق بين صورة الشاعر في بعض جوانبها وبين صورة الراعي . وقد عرضت لعلاقة ذى الرّمة بحياة الرعي وما قيل من أنه كان يجيد رعي الابل في حينه (٢) . وهذه الصورة ترتكز الى التفصيلات الآتية : ١) نمط حياة الراعي القائمة على التنقّل الدائم خلف الكلأ والماء ، وقد ظهرت هذه الصورة في صور السرى والتعريس والسمر والنعاس واشعال النار والتنادى بالاصوات البعيدة ، وفي صورة الرفيق . ٢) صور الورود واستقاء الماء والتعابير المهنيّة الداخلة في هذا الاطار :

مَنناً هُما بالخِمْسِ والخِمْسُ قَبْلَه ... وبالحَلِّ والتَّرحالِ أيّامَ ناجِرِ (٣)

٣) بعض الامكنة والادوات التي تدخل في اطار المهنة كالبكرة والدلو والحبال والبئر والمرعى وصنوف النبات الصالحة للرعي . ٤) معارف الراعي المتعلّقة بالنجوم والاهتداء بها ، وبحياة الابل ومعالمها كالحمل والمخاض والولادة او الاجهاض .

٤ ـ الصيّاد :

الصياد حاضر في كل حكاية من حكايات الحمر الوحشية او الثور . وهو كائن فريد في الديوان ، ولعله اوضح الشخصيّات بعد الشاعر والمرأة ، ولذلك كان ذا سمات قياسيّة يلحّ الشاعر عليها في المقطع تلو المقطع (٤) فهو : ١) ينتسب الى قبيلة جلّان المعروفة بمهارة ابنائها في الصيد ٢) وهو فقير معدم ، زرى الثياب ، كثير العيال ساهر جائع ، اغبر مقزّع ٣) وقد ورث مهنته عن ابيه ٤) وهي مصدر رزقه الوحيد ومن غيرها يموت جوعا

---

١) الديوان ٤٠١ ـ ٤٠٢
٢) انظر ص ١٤ـ ١٥ في هذه الرسالة
٣) الديوان ٢٩٨
٤) انظر الديوان : ١٤ ـ ١٥ ، ٢٤ ، ١٠٩ ـ ١١١ ، ٢٨١ ، ٣٠٠ ، ٣٦٧ ـ ٣٦٨ ، ٥٣٤ ـ ٥٣٨ ، ٥٨٦ ـ ٥٨٩ .

٥) ولعلّه لانتسابه الى بني جلّان ، واخذه المهنة عن ابيه منذ الصغر ، ولفقره وانغلاق مصادر الرزق دونه كان مؤهّلا - بل كان من المحتم عليه - ان يكون بارعا يعرف المقاتل ويسرع الى انتهاز الفرصة ٦) ومن معالم براعته انه يحدّد موقع الفريسة بواسطة الصوت ، ومن غير ان يراها ، وانه يختبئ جيّدا ٧) وله في كسب عيشه عدة ممتازة : قوس وسهام فتّاكة ، وقترة توفّر له المخبأ وتساكنه فيها الثعابين القاتلة ٠ ٨) وبرغم براعته فان اقتراب موعد المعركة الفاصلة مع فريسته يشحنه بالانفعالات والقلق المحموم ٠ ان شروط المعركة الصعبة ، وكثافة انفعالاته ، وتآمر الحظ ضدّه واستماتة الوحش تتكتّل جميعا لتدفع بسهمه بعيدا عن مرماه - وما كان ابدا يبعد - وتدمغ تطلعاته بالهزيمة ٠

تلك هي صورته في الحقيقة ، اما في الصيد الرمزى فانه انسان آخر يخسر جولة الصراع (من حيث هو ظلّ من ظلال الشاعر) وهو ايضا رمز القدر الكامن - "خفيّ الشخص منزرب" - الذى يفاجئ تطلّعات الاحياء بسهامه النافذة يريد ان يقتلها في روعة الحياة وعند اقبال الآمال ٠

تلك احدى صورتين للصائد : هذه التي تختصّ غالبا بصائد الحمر ، اما الاخرى فصورة الصائد ذى الكلاب والذى يلاحق الثور ٠ وكثير من سمات الصورتين مشترك والفارق الكبير محصور في عدّة الصيد التي تستتبع دورا معيّنا للصائد ٠ فالصائد الآخر يلعب دورا ثانويا لان كلابه الضارية تقوم مقامه ٠ ويغلب على الأول ان يكمن لفرائسه عند عيون الماء بينما الآخر يسعى بكلابه خلف الثور المهاجر ويراقب المعركة بانفعالات اقلّ حدة ٠ ويشترك الاثنان في معاناة الهزيمة فتطيش سهام الأول وتجندل كلاب الثاني ٠

٥- المرأة :

لعلّها ابرز الوجوه الانسانية في الديوان ٠ وجه المرأة وجه نضر فيه ماء السكينة والاطمئنان والنعمة ٠ ويكاد الباحث يجزم - بصرف النظر عن سيرة الشاعر - ان ملامح هذا الوجه لا تخصّ امرأة بعينها ٠ انّما ملامح المرأة المثالية ٠ والمثال صحراويّ جاهلي بمجموع تفاصيله ٠ فأوصاف الانثى في ديوان ذى الرّمة هي خلاصة قيم الجمال العربيّة ، ففيه ما يزيد على ثلاثين ومائتي بيت تناولت المرأة بوصف خارجي دقيق فشملت ملامحها :

جسدا واطرافا ووجها وفما وعينين وشعرا ونطقا وخُلقا . ولا يدخل في هذا الرقم ما تناول علاقة الشاعر بالمرأة واحاسيسه تجاهها . وبرغم الحاحه على مكامن الجنس في جسد المرأة - مما يكشف عن التركيز الجنسي في مشاعره - لا يبلغ حدّ المجون ، ولعله يجاوز ذلك الى ما هو الصق بنفس الانسان واكثر اصالة حين يغدو الجنس احدى الحقائق النفسيّة التي تتجلّى في مظاهر الطبيعة جميعا .

جسد المرأة مزيج مثالي من نقيضين ، فقامتها كالرمح وارادفها كالكثيب ، وقد جاء هذا الوصف صريحا مباشرا في قوله :

تَرَى خَلْفَهَا نِصفًا قناةٌ قويمةٌ ونصفًا نقًا يرتَجُّ أو يَتَمَرْمَرُ (١)

وتراوح اجزاء هذا الجسد بين الامتلاء المكتنز (٢) وبين الضمور (٣)، فالامتلاء في العجيزة والارداف والافخاذ وسائر الاطراف (٤) والضمور عند المعدة والكشحين ، بحيث تبدو حركة الثوب ناطقة عن هذا التركيب المختار :

وبينَ مَلاثِ المِرْطِ والطوقِ نَفْنَفٌ هضيمُ الحشَا رأدُ الوشاحَيْنِ أَصفرُ (٥)

ولعلّ البيت التالي يختصر هذا التركيب الجسديّ الذي قيل فيه "قضيب على كثيب" :

في رَبْرَبٍ روائقِ الأعطالِ هِيفِ الأعالي رجّحِ الأكفالِ (٦)

هذا الجسد يتحرّك ببطء بسبب نصفه الثقيل (٧) اما نصفه الأعلى الأهيف الضامر فيهتزّ كالرمح (٨). وعظام هذا الجسد ناعمة ليّنة ممتلئة (٩) . والمرأة بجملة مظهرها بهيّة كالشمس والقمر (١٠)، وهي غضّة ناعمة تكسو جسدها بشرة حريريّة بلون الفضّة المشوب بالذهب (١١). وتفوح منها عند القيام من الرقاد روائح عطرة تواكب قيامها البطيء (١٢) ، واما معصمها فواضح ابيض ،

---

١) الديوان ٢٢٦ ٢) الديوان ٥٠٨ ب ٢٩ - ٣٠ ٣) الديوان ٤ب ١٣
٤) الديوان ٤٣٢ ب ١٥ ، ٣٧٧ ب ٩، ٤٢٩ ب ٣ ، ٢٥٩ ب ٧ ٥) الديوان ٢٢٦
٦) الديوان ٤٨٠ ٧) الديوان ٢٢٧ ب ٢٢ ٨) الديوان ٦١٦ ب١٧
٩) الديوان ٢٦٤ ب ٢٤ ١٠) الديوان ١٨٧ ب ١٦
١١) الديوان ٢١٢ ب ٢٢ ، ٤٣٣ ب ١٩ ، ٥ ب ٢٠
١٢) الديوان ٨٠ ب ١٦

وكفها طويل ناعم رخص قد صبغ بالحنّـاء[١] ، واصابعها ليّنـة طويلة كبنات النقـا[٢].
ولم يترك ذو الرّمة في رأس الانثى جزءا الا وصفه . وصف جيد ها واسترسل ، فهو ابيض برّاق[٣] وهو طويل مثل كندى هاوية مشرفة على الصحـراء :

ترى قُرْطَها في واضح الليت مشرفًا على هَلَكٍ في نفنفٍ يتطـوّح[٤]

ولكنه كجيد الغزال اسيل ، لا يضيره طوله ، ولا هو بعاطل عن الحلي[٥] . امّـا صفحة وجهها فملساء[٦] كالشمس بياضـا[٧] ، وعيناها واسعتا البياض كحلاوان[٨] تشبهان عيني الظبي في سوادهما[٩] وهما ناعستان ساحرتان تفعلان باللب فعل الخمر[١٠] او كسحر هاروت وماروت[١١] ، وهما في سعتهما كعيني المها[١٢] . واما الشفتان فسمراوان تخالطهما الحمرة[١٣] والأسنان كنوْر الاقحوان ، بيض ، في التربة الحمراء الطّيبـة[١٤] والريق بارد عذب[١٥] ، والانف مصدر للروائح الطّيبـة[١٦] وابتسامتها تتـلألأ كسنا البرق[١٧] ويكلّـل هذا الرأس- النموذج شعر اسود طويل كثيف طيب الرائحـة مما تفتّ فيه من المسـك[١٨] ، وهو ناعم الملمـس كالافاعـي[١٩] .

---

١) الديوان ٦١٥ ب ١٤ و ٤٨٦ ب ١٢
٢) الديوان ٢٢٦ ب ٢٠
٣) الديوان ٣ ب ١١
٤) الديوان ٨٢ ، وانظر ٦ ب ٢١
٥) الديوان ٤٥٣ ب ١٩ - ٢٠
٦) الديوان ٤ ب ١٥
٧) الديوان ١٧١ ب ١١
٨) الديوان ٥ ب ٢٠
٩) الديوان ٤٢ ب ١٩
١٠) الديوان ٢١٣ ب ٢٣
١١) الديوان ١٧٢ ب ١٢
١٢) الديوان ١٨٧ ب ١٤
١٣) الديوان ٤ ب ١٩
١٤) الديوان ٨٣ ب ٢٢ - ٢٣
١٥) الديوان ٧٢ ب ٩ - ١٠
١٦) الديوان ٤ ب ١٧
١٧) الديوان ٦٣٨ ب ١٠
١٨) الديوان ٤٦٥ ب ٢٨ - ٢٩
١٩) الديوان ٣٤٤ ب ١٦ .

على ان فضائل المرأة لا تقتصر على مظهرها هذا ، وانما تشمل نطقها واخلاقها . فحديثها موزون لا يشينه الاسهاب ولا الاقتضاب [1] ولا يعيبه الهذر والكلام الفارغ [2] . وهو الى هذا طلّي رخيم يخلب لب سامعيه كالخمر ويذهل الوعول عن صغارها [3] ويشبه جنى النحل عذوبة [4] الّا انه لا ينتقص من عفّة صاحبته شيئا [5] . فاخلاقها تعفّ عن كل ما وصفت به النساء من مثالب [6] ، وتترفع عن الخنا قولا وعملا [7]

ويغلب على اوصاف المرأة التماثل بينها وبين الأرض بخاصة والطبيعة بصورة عامّة في حالي الثورة والهدوء المسنى . لقد صاغ ذو الرّمة انثى نموذجيّة ، ولم يتفرد بذلك ، ولكن لهذه الانثى في عالمه دورا حيويا واساسيّا جدا يتناسب مع مثاليّة اوصافها ، وسيتبيّن هذا الدور عند الحديث عن الصراع الانساني المتمثّل في الحب .

٦ - شخصيّات انسانيّة اخرى :

قد تسمّى " ثانوية " كما يقال احيانا في بعض شخصيّات القصّة او المسرحيّة ، فالممدوح والمهجوّ لا يلعبان دورا كبيرا في عالم الشاعر ، واهم شأنا منهما الرجل الغيور : "الا طالما سوّت الغيور" [8]

وفيه يقول :

وفي الحَيِّ مِمَّا تَتَّقي ذاتَ عينِهِ ... فريقان مُرتابٌ غَيورٌ ونافِسُ
ومُستبشِرٌ تبدُو بشَاشَةُ وجهِهِ ... إلينا ومعروفُ الكآبةِ عابِسُ (٩)

وهنا يكون الباعث على الاستياء الريبة تخالط نفس هذا الانسان . وبدافع الريبة المشوبة بضعف الاخلاق ايضا يراقب ويحرّس :

---

١) الديوان ٢١٢ ب ٢٢
٢) الديوان ١٨٧ ب ١٧
٣) الديوان ٢٦٤ ب ٢١ - ٢٢
٤) الديوان ٤٦١ ب ١٥
٥) الديوان ٦١٨ ب ٢٧
٦) الديوان ٦ ب ٢٣ - ٢٥
٧) الديوان ٦١٨ ب ٢٨
٨) الديوان ٩٩ ب ٢٣
٩) الديوان ٣١٥

هِيَ الهَمُّ والأَوْسانُ والنأْيُ دونَها ... وإجراءُ مِضْيارٍ سئيمِ الخلائقِ (١)

انه اكبر عقبة تعترض سبيل فتاته الى مغازلتـــه :

إذا الفاحشُ المِضْيارُ لم يرتَقِبْنَهُ ... مَدَدْنَ حبالَ المُطْمِعاتِ المَوانِعِ (٢)

وتبلغ هذه الانفعالات مداها حين يلبس هذا الغيور وجه الـزوج ، وحين يتعدّى تصرّف الشاعر الاعتدال ليطوّر الريبة الى يقين • هنا يبكي الزوج قهرا ويكاد ينفجر غيظا وكمدا :

بَكَى زوجُ مَيٍّ أَنْ أُنيخَتْ قَلائصٌ ... إلى بيتِ مَيٍّ آخرَ الليلِ طُلَّحُ
فمُتْ كَمَدًا يا بعلَ مَيٍّ فإنَّمـــا ... قلوبٌ لميٍّ آمنوا العيبِ نُصَّحُ (٣)

ان وجه الزوج هو اعلى تعبير عن العداء في هذا المجـال ، لذلك تبسّط ذو الرّمة فـي التعريف به : فهو خسيـس ، يهين زوجته ، ذليل ، قبيـح لا يصلـح لمثل مـيّ • وهـو ادعى للنقمة ، لذلك فالشاعر يدعو عليه بالموت ويشتمه ويمثّـل به (٤) .

اما العاذل فانه ينطلق عادة في موقفه من استقلال خاص لمواضعات اجتماعيّـة وانسانيّـة كايثار السلامة والاعتدال والتعقّل ، ويتخذ لنفسه نبرة الواعظ الذى يسدى النصيحة ، وفي داخله تعتمل دوافع اخـرى ليس العجز عن اتيان ما يأتيه الشاعر ، والحسد شكليها الوحيدين • والشاعر يرّد اللوم ولا يقبله ، لأنه اصلا يرفض الاساس الشكلي الذى ينبثق عنه ، هذا الاساس الذى يفترض في الشاعر القصور وعدم النضج الانساني والاجتماعي :

أعاذِلَ قدْ اكثرتِ منْ قولِ قائلٍ ... وعَيْبٌ على ذي اللبِّ لومُ العواذِلِ
أعاذِلَ قدْ جَرَّبْتُ في الدهرِ ما كَفَى ... ونظّرْتُ في أعقابِ حقٍّ وباطـلِ (٥)

وفي المقاطع الثلاثة (٦) التي يتناول ذو الرّمة فيها العاذل يحجم عن تفصيل المآتي التي يأخذها عليه ، الّا انه من الواضح ان اللوم يتناول طراز الحياة التي يحياها الشاعر وما تمثّـله من اسراف فـي الصبوة والترحـال •

---

١) الديوان ٤٠٦ ٢) الديوان ٣٥٧
٣) الديوان ٨٤
٤) الديوان ٦٧ ب ١٣ - ١٤ و ٨٤ - ٨٥ ب ٣٠ - ٣٣ و ٦٤٨ ب ١٥ - ١٨
٥) الديـوان ٥٠٠
٦) الديوان ٥١ ب ٦٨ - ٦٩ و ٤٩٠ ب ٣٠ - ٣٧ و ٥٠٠ ب ٣٩ - ٤١

ومن الغريب الّا تبرز الزوجة بين شخوص هذا العالم الصحراوى الّا في شكل متخف متستر حيـيّ ، فهي العاذلة ، في اغلب تقدير ، التي تخشى على زوجها ذلك الضرب المستمرّ في الصحـراء :

وقائلةٍ تخشَى عَلَيّ أَظُنّـــهُ   سَيُودي به تَرْحَالُه ومَذَاهِبُـهْ (١)

١) الديوان ٥١ .

الفصل الثاني

طبيعة العلاقات بين البيئة الصحراوية وحيوانها وانسانها

بعد ان عرضت للملامح الخارجيّة للصحراء وانسانها وحيوانها ، يجدر بي ان اشير الى النواميس والقوانين المركوزة في طبيعة الصحراء والتي حكمت العلاقات القائمة بين الطبيعة والاحياء ، ثم بين الاحياء انفسهم . هذه النواميس والقوانين تنتظم الابعاد الثلاثة لهذه العلاقات : البعد الاقتصاديّ ، والبعد النفسيّ والاجتماعي ، والبعد الغيبي . ويمكن في هذه الدراسة تبيّن النواميس والقوانين التالية : ١) قانون الشّح والندرة فقد كانت الصحراء دوما شحيحة قاسية فاتسم عطاؤها بالندرة وعلاقات قاطنيها الاحياء بها وفيما بينهم بتنازع البقاء . ودلائل الشّح مبثوثة في الديوان ، فهي في صور الماء القذر الضحل والأرض الجرداء ، وفي صور الصيف الشرس والنهار المبرّح ، يبثّها الشاعر ايحاء او يقولها مباشرة [1] . وهي دوما اما مذكورة وامّا كامنة في قصص الحمار الوحشي والثور ، وفي رحيل القطا وفي رحيل البشر ، فالشّح دوما خلف الرحيل ، والديوان يمثل في معظمه رحيلا جماعيا باتجاه الخصب . وهو منبع الأزمة ومادّتها ، فمن مواجهته ينجلي البعد الغيبي من ابعاد معاناة الانسان للصحراء ، وفوق كل شيء فهو العامل الذى يفجّر تنازع البقاء ويفجّر معه الاحساس بحتميّة الاقتتال المرير بين ابناء القدر الواحد والمصير الواحد . ٢) ناموس التحوّل والتغيّر ، وهو حقيقة صحراويّة تحتمها جغرافية الأرض اليباب وطبيعة المناخ وتوزيع المياه ومواسم المطر ، وابرز الشواهد على طغيان هذا الناموس : الرحيل الموسمي وفراق الأحبة ، وصور الأطلال وبقايا المنازل التي كانت عامرة . فهذه جميعا آثار الدمار الشاهدة على الحركة المستديمة وعدم الاستقرار ودوّامة التنقل . وبذا تغدو الرحلة في الزمان ناموس التحرّك الدائم غير المجدى في فسحة العمر القصيرة وتغدو الرحلة عن المكان ضربا من التواتر الذى لا غاية له ومن ثم يفقد الانسان شعوره بالثبات والاستقرار . ويتصل هذا الناموس بالقانون السابق برابطة سببيّة وثيقة .

---

١) الديوان ٢٩٢ ب ٤٢

٣ - ويكمّل ناموس الفناء ناموس التحول والتغيّر من حيث انّه يشكّل ذروة الحركة المستديمة وينتهي بها الى خاتمة مفجعة هي انحلال الكائن الى دمار وبلى . والصحراء ثرّية بايحاءات الفناء فهي "تَكُولٌ" و "مِثْكالٌ" و "مَخوفَةٌ" و "دَهْمَاءُ" و "صَنْدَلٌ" ، وهي ذات "هَـوْلٍ" و "غَوْلٍ" و "نَحْسٍ" . وللارض مزاج قاتل يتخطّى مضايقات الحرّ والرياح اللاهبة والحصى المتّقد ليجسّد الهول والغول والموت صحراء ، او ليجرّد الصحراء ويختصرها مخاوف وكلالا وعثرات ونكالا ، الى درجة تهلك معها في الصحراء عناصرها الاوليّة :

تموتُ قَطَا الفلاةِ بِهَا أُوامًا ويهلِكُ في جوانبِها النسيمُ(١)

وينتج عن هذه القوانين والنواميس جميعا احساس بالخذلان امام قدرعات ، وهذا الاحساس لكثافته وتكراره يقارب طبيعة القانون من حيث الثبات والتحكّم بالحياة الشعورية لدى الصحراوى ، وهو يشمل احاسيس الضآلة والانفراد والوحشة والخيبة والكآبة . ويمكن ان يسمى قانون التخلّي .

ويسبب من اجتماع هذه النواميس في بيئة واحدة كانت العلاقات بين العناصر الصحراويّة تقوم على ضروب مختلفة من الصراع :

١ - الصراع بين الطبيعة والانسان :

الطبيعة في الديوان لا ترى بمعزل عن الانسان - وعن الاحياء عموما - لذلك فان كل هنيهة من هنيهاتها تمثل لونا من الوان الصراع بينه وبينها . وقد تجلّى صراع الانسان مع الطبيعة في وقفات الشاعر عند مناهل الماء ، اذ فقط "بالهَتْكِ" "والتَّغْلِيس" والتَّفْرِيج" وّالمُباكَرَة" و "الوِرْد اعتِسافا" كان الماء القذر يسلم النزر اليسير منه لأبناء الصحراء الذين لا يستطيعون ان يبقوا فيها الّا بغزوها وانتهاك حرماتها . وكل ما يكسبه الصحراوى غبش النفس والاستماتة يكسبه ، وبالاغتصاب الذى تصبح صوره كانما هي صور جنسية: "فرّجْتُ عن جَوْنِهِ الظَّلْمَاءَ"(٢)، و"ماءٍ هتكتُ الدِّمنَ عن اّجْنَاتِهِ"(٣):

---

١) الديوان ٥٩١
٢) الديوان ١٤٥
٣) الديوان ٢١٥

بمثلِ السَّكارَى هتَّكوا عن نِطافهِ غشاءَ الصَّرَى عنْ منهَلٍ جالُهُ حَفْرُ
وَغيدٍ نَشاوَى خَضْخَضُوا طامِياتِهِ لهُنّ ولمْ يَدْرَعْ بهِ الخامِسُ الكُدْرُ (١)

واذ يأتي الصيف ومعه الجفاف يضطر الانسان الى مواجهته بالرحيل والسعي وراء الخصب وهنا يبدأ وجه آخر من وجوه الصراع بين الانسان والطبيعة • ويباشر الانسان هذا الوجه بالرحيل الموسمي الذى يكتسي صبغة حزينة لارتباطه بالقلب الانسانيّ من خلال قصة الحب المعروفة ، ومن خلال ناموس الشاعر التي تكتئب لتغير الحال ورغم متانة الجذور الاقتصاديّة لهذا الرحيل فان ذا الرّمة قد تخطّاها الى ايحاءات غيبيّة واحاسيس تتعلق بالحنين المخذول وبالأسى يتمثّل صاحبه يقينا معنى الزوال او العبور السريع لتلك اللحظات المحببة الى قلبه :

فَدَعْ ذِكرَ عيشٍ قدْ مَضَى ليسَ راجِعًا وَدُنيَا كظلّ الكرمِ كُنّا نخوضُها (٢)

واشد ما في الامر تلك المفارقة بين الماضي الطيّب والحاضر المجدب :

وحُبُّها لي سَوادَ الليلِ مُرْتَعِدًا كأنّهُ النارُ تخبُو ثم تلتهبُ
ليالِيَ اللّهْوُ يُطبِيني فأتبعُهُ كأنّني ضاربٌ في غَمْرَةٍ لَعِبُ
لا أحسَبُ الدهرَ يُبْلي جِدَّةً أبدًا ولا تقسّمُ شعبًا واحدًا شُعَبُ (٣)

بل قد عاد وادرك ان التوق الانساني لتسمير اللحظة مستحيل ، وان الراهن في دنياه هو:

تَذَكُّرُ آلافٍ أتى الدهرُ دونَها وما الدَّهرُ والآلافُ إلّا كذلكِ (٤)

وبعد ان يمضي كل شيء تمّحي آثاره الماضية فكأنّ شيئا لم يكن :

كأنْ لمْ يكُنْها الحيُّ إذْ أنتَ مرّةً بهَا مَيّتُ الأهْواءِ مُجتَمعُ الشَّمْلِ (٥)

اذن فكلّ ما يمكن ان يهوّن الصراع ويجعله محتملا يعبر ويرحل برحيل الأحبة ، ويستحيل عنصرا من عناصر الضغط المعادى • بل ان هذا الرحيل يسكن في اعصاب الشاعر فيفسد عليه متعة التلذذ بالحضور ، قبل موعد الفراق :

وَقَدْ كنتُ أبكي والنّوَى مُطمئِنّةٌ بنا وبِكُمْ من عِلْمِ ما البينُ صانِعُ
وأُشفِقُ من هِجْرانِكُمْ وتشفّني مخافةَ وَشْكِ البينِ والشملُ جامعُ
وأهجُرُكُمْ هجرَ البغيضِ وحبُّكُمْ على كَبِدي منهُ شُؤونٌ صوادعُ (٦)

---

١) الديوان ٢١٥ ٢) الديوان ٣٢٦ ٣) الديوان ٦ - ٧
٤) الديوان ٤١٦ ٥) الديوان ٤٨٥ ٦) الديوان ٣٣٦

وان يكن ناموس التحوّل والتغيّر قد تجلّى في اطار علاقة عاطفيّة فان ذلك لا ينتقص من شموله شؤون النفس والحياة ، واذ الحب في الديوان - كما سيتبيّن - هو المعقل الأخير الذى يلجأ اليه هذا الانسان المتعب ، ثم يتهاوى وايّاه مستسلمين . اضف ان الرسوم والأطلال كانت مع ذى الرّمة اطارا دائما للبكاء ، اذ قلما استهل قصيدة من قصائده بموقف آخر ، حتى قال له الفرزدق "الهاك البكاء في الديار والعبد يرتجز بك في المقابر" (1) ، ولكن ذا الرّمة بقي لا يرى في الصحراء الّا ثلاثا : يبابا وفراغا لا امل بملئهما ، ومعالم دار حبيبة كانت ، ودارا كائنة يعلم انها ستتحوّل الى انقاض وبقايا . وتبقى الصورتان الاوليان شاهدتين على عنف الصراع ونتائجه .

وتتجمّع الطبيعة بما فيها من أرض وفصول وعوامل وليل ونهار حلفا يتصدى للانسان بما يتجاوز العامل الاقتصاديّ الى ما هو أبعد وأكثر تجريدا وأوغل مساسا بمشاعره واحاسيسه . والمعاناة هنا لا يمكن ردّها الى عامل ملموس سوى ما يشيع عن الاتّساع والخلاء والغموض والاقفار والوحشة من ايحاءات تدعم قلب الانسان بالخذلان :

مُغَمِّضِ أطرافِ الخُبُوتِ إذا اكتَسَى ... من آلِ الضُّحَى نازحُ الماءِ مُقفِرُ (٢)
تَرَى فيهِ أطرافَ الصَّحارَى كأنَّها ... خياشيمُ أعلامٍ تَطولُ وتقصُرُ

فهنا تصدم الحقيقة الجغرافية احساسا كليّا لا جذور بيولوجيّة له ، وانما هو الانسان كلّه ، فهو اذ يسعى الى صفاء الرؤية والاستقرار في مكان صريح المعالم واضح الاحجام والحدود لا يواجه الا الغموض والسراب .

ولو ان امرءًا رسم صورة موضوعية لانسان منفرد في قلب الصحراء المستوية التي يمجّ فيها السراب ويلتمع حصاها وترابها فيبهر العين ويكاد ان يعشيها لكانت تلك الصورة كفيلة بأن تحرّك في نفس الناظر اليها احساسا بالضآلة . فكيف اذا كانت هذه الصورة شعرا ، مشحونا بالذاتيّة - اى بمشاعر فرد يصوّر نفسه في قلب الصحراء وقد القي فيها مخذولا . وكيف اذا كان هذا الشاعر - حين يخرج من صحرائه يظلّ يخبط تائها في حلقات البصرة والكوفة بين الشعراء والساسة ، دون ان يفارقه احساسه بالخذلان .

---

١) الاغاني ١٧/ ٣٢٠ ، وانظر الموشح ٢٧٣ - ٢٧٤ ، طبقات فحول الشعراء ٤٦٨ - ٤٦٩ ، الشعر والشعراء ١/ ٥٠٦ - ٥٠٧

٢) الديوان ٢٢٨ .

وتتكدس البيد حول البيد وتتصل حلقات الفيافي المتتالية لتعزل الفرد عن العالم وتترعد نياه بفجيعة الضآلة والوحشة والاقفار والانفراد ، وخاصة اذا كانت تلك المسافة الصحراوية فاصلا قائما بين الشاعر وصاحبته عندئذ يترامى المهمه الى ما لا نهاية :

كَمْ دونَ ميّةَ مِنْ خَرْقٍ ومِنْ علَمٍ ... كأنّهُ لامعٌ عُريانُ مسلوبُ
ومن مُلَمَّعةٍ غبراءَ مُظلمَةٍ ... تُرابُها بالشِّعافِ الغُبرِ معصوبُ (١)

ويزاد الاحساس بالضآلة كلما تكدست البيد حلقات متتالية ، وربّما نقل الشاعر بكلمة واحدة هذا الترامي الصحراوي الرهيب :

إذا قلتُ تدنو ميّةُ اغبرَّ دونَها ... فَيافٍ لِطَرفِ العينِ فيهنَّ مَطْرَحُ (٢)

فكلمة "فياف" بما فيها من مدّ يتوسط ليسمن الغائين تحمل كل ما يمكن لأ رن‍ان تحمله من امكانات التضليل والترامي الشاسع .

واذ يقدم الشاعر ببطولة على اقتحام هذه المجاهل ، فان بطولته هذه سرعان ما تفقد فاعليتها النفسية بعد ان يحتويه ويحتويها التيه ، ويغدو من جديد ضئيلا تتقاذفه البيد ذوات الأبعاد التي لا تقاس ، ان مجرد تسمية الشاعر لأرجاء الصحراء بـ "ابو البعد المتطاوح" ، وكأن لهذه الأرجاء روحا عاتيا ، يسخرها ليطوّح بالمستضعفين ، يعبر عن اقلاع فزع مذهول عن اية محاولة لتجسيد هذا البعد ومحاولة تقريبه . فالمسافة التي تمتد وتمتد لأخيال الشاعر أكبر من ان تقاس وأهول من ان يقترب منها فاحصا . ولذلك حل الرعب محلّ الدهشة ، والذهول محلّ الفضول الشعري وترف المعرفة :

وتيهٍ خَبَطْنَا غولَها فَارتَمَى بِنَا ... أبو البُعْدِ مِنْ أَرجائِها المُتَطاوِحُ (٣)

وحتى حين يرتدّ الشاعر من ارتياد ما يتخطى مدى بصره الى ما يقع في مدى هذا البصر ، فهو لا يتحوّل عن بثّ هذه الايحاءات بكثافة . فهو هنا يقصر نظره على المهمه الذي هو فيه ويرود جنباته المترامية الطيّعة التي تتشكل مع حركات السراب فتضيق وتتسع غير انها لا تنفرج عن مستكن جلّي الملامح ترتاح اليه نفس الذي أضناه هذا التيه :

---

١) الديوان ٣٧
٢) الديوان ٨٥
٣) الديوان ١٠١

وَمَهْمَهٍ طامِسِ الأَعْلامِ في صَخَبِ الأَصْداءِ مُخْتَلِطٍ بالتُّرْبِ دَيْجُوجِ

أَمْرَقْتَ مِنْ جوزهِ أَعناقَ ناجيَةٍ ... تنجُو إذا قالَ حاديها لهَا هِيجِ
كأنَّهُ حينَ يَرْمِي خلفهُنَّ بِهِ ... حادِي ثمانٍ مِنَ الحُقْبِ السَّماحِيجِ
وَراكِدِ الشمسِ أَجّاجٍ نصبتُ لهُ ... حواجِبَ القومِ بالمهريّةِ العُوجِ
إذا تنازَعَ جالا مَجْهَلٍ قَذَفٍ ... أَطْرافَ مُطَّرِدٍ بالحرِّ منسوجِ
تلوي الثنايا بأَحْقِيها حواشيهُ ... لَيَّ المُلاءِ بأَبوابِ التفاريجِ
كأنّه والرِّهاءُ المرتَ يَرْكُضُهُ ... أعرافُ أَزْهَرَ تحتَ الريحِ منتوجِ
يجري ويرتدُّ احياناً وتطرُدُهُ ... نكباءُ ظمأى من القيظيّةِ الهوجِ
في صَحْنِ يَهماءَ يهتفُ الشامُ بها ... في قَرْقَرٍ بلُعابِ الشمسِ مَضْرُوجِ (١)

ولكن الحصار لا ينتهي، اذ كلّما انفرج السراب عن طامسة افضى الى طامسة جديدة محاصرة هي الاخرى بالسراب :

والآلُ منفهِقٌ عن كلِّ طامِسَةٍ ... قَرْواءَ طائِفُهَا بالآلِ محزومِ (٢)

وتتبّع الشواهد من شعر الارض والصيف ودورة النهار والليل يكثّف هذه الايحاءات ولا يفلح في نقل نموذج يمثل بصدق تلك النغمة الكبرى المنبثقة من الديوان برمّته ، والتي تنقل تحالف العوامل الطبيعيّة التي تجابه المنفرد على ناقته ، وتصفعه في كل لحظة باحساس يذهله عن كل ما يخرج عن دائرة مرئياته وايحاءاتها ، ويرميه فيما يشبه اليأس العميق من امكان الانفلات من ورطته حيث تطبق السماء على الارض :

وتيهاءَ تُودِي بينَ أَرجائِهَا الصَّبَا ... عليْهَا من الظَّلْماءِ جُلٌّ وخندَقُ (٣)

وهذه صورة مسهبة واضحة التفاصيل للأرض الفتاكة :

عُمانِيّةٌ مَهْرِيَّةٌ دوسريّةٌ ... على ظهرِهَا للحلسِ والكورِ مَحْمَلُ
مفرَّجَةٌ حمراءُ عيساءُ جونةٌ ... صُهابيَّةُ العُثْنُونِ دَهْماءُ عَنْدَلُ
تَراها امامَ الركبِ في كلِّ منزلٍ ... ولو طالَ إيجافٌ بِهَا وترحُّلُ
ترى الخِمسَ بعد الخِمسِ لا يَقبلانِهَا ... ولو فارَ للشِّعرَى من الحرِّ مِرْجَلُ
تُقطِّعُ أعناقَ الرِّكابِ ولا ترى ... على السيرِ الّا صِلدماً ما تُزَيِّلُ
ترى أَثَرَ الانساعِ فيها كأنَّهُ ... على ظهرِ عاديٍّ يُعاليهِ جَنْدَلُ
ولو جُعِلَ الكورُ العِلافِيُّ فوقَها ... وراكبُهُ أُعيِثَ بِهِ ما تُحَلْحَلُ
يَرى الموتَ إنْ قامَتْ وإنْ بَرَكَتْ بهِ ... يَرى موتَهُ عن ظهرِهَا حينَ ينزِلُ
تَرى ولها ظهرٌ وبطنٌ وذروةٌ ... وتشربُ من بَرْدِ الشرابِ وتأكلُ (٤)

---

١) الديوان ٧٣/ ٧٤ ... ٢) الديوان ٥٧٧ ... ٣) الديوان ٣٩٩
٤) الديوان ٤٦٢ـ ٤٦٤

ولعلّ هذه الابيات التي يلغز فيها الشاعر بتصوير الأرض في صورة ناقة ذروة ادراك ذى الرمّة لحقيقة مزاج الأرض في مواجهة الانسان ، فهي قلّما تبدو في مزاج الصداقة او العطف عليه . انه هنا يواجه الأرض وحيدا مأخوذا يتأملها فيراها " في كل منزل " وهي فظّة قاتلة ، لا مناص له من اهوالها مهما " طال الايجاف والترحّل " والبيت الأخير يتمدّى ظاهره الوصفيّ البسيط ليظهر من خلال بساطة المنظر ، دهشة الرؤيا واليقين الصارخ الذى جسّد وأحيا الأرض الأكول . أنّ ذا الرمّة يواجه صحراءه العاتر باحساس المخذول المتخلّى عنه ، وهو مع ذلك ، او بسبب ذلك ، يرفض التنازل عن ولهه بها . فعلاقة ذى الرمّة بالصحراء تنتمي الى ضرب غريب من الوجد ساتحدث عنه في غير هذا الموضع .

وفي الليل يزداد الأمر سوءا ، لان الليل ابو الوساوس والكوابيس والضنى والمجهول وعتمة المصير . وهو مسكون بالفزع والتوتر ، والكآبة المبهمة والرطوبة والأصوات الغامضة الحقيقية : اصوات الريح والذئاب والكلاب و" حسيس القفر" . وتتساند هذه جميعا مع العتمات المتكثفة والاحساس بالانكشاف لكل طارئ ، ومع الانهاك الذى يبلغ حدّ الشلل . وفي الليل تعاود الانسان همومه المادّية وتمتزج بالغربة وبالحزن الذى يطبع كل المقاطع الليليّة [1] . والليل مثقل ايضا بالوحدة ، والانسان ضمن جدرانه التي لا مفرّ له منها مروّع تتداءبه الوساوس ، ويطبق الليل على الارض في اختلاط غريب :

أسرقتُ مِنْ جُوْزِهِ أعْناقَ ناجِيةٍ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ والليلُ مُختلطٌ بالأرضِ دِيمـوم [2]

٢ ـ الصراع بين الطبيعة والحيوان :

يبدو الصراع بين الطبيعة والحيوان اعنف ضروب الصراع في الديوان على الاطلاق . وعلى النقيض من الانسان الذى يحاول ان يقاوم بضراوة تحالف العناصر الطبيعية ـ كما سيتبين من بعد ـ فان الحيوان غالبا ما يستسلم لسياط الشمس وسائر العوامل ، حتى اذا قاوم كانت مقاومته بالهرب .

وقد اصيبت الحيوانات جميعا باحكام الشح والندرة الا ان ذا الرّمة قد كثّف التعبير عن هذا الوجه من وجوه الصراع ، وضبطه ، في صور الذئب . وقد اعطى الشعر العربي ـ قبل ذي الرّمّة وبعده [3] ـ لصورة الذئب طاقة تعبيرية كثيفة تسعف على نقل عامل الندرة في الطبيعة بدءا بشحّ الموارد وانتهاء بالخاتمة الحزينة المتجلية في تنازع البقاء صراعا واقتتالا . وبذلك اصبح الذئب رمزا للجوع العميق المؤلم المتطاول ، او ما يشبه الرمز . وذو الرّمة يستغل هذا التراث فيجعل للذئب دور المصاب الاول الذى يعاني تلك الحقيقة الصحراوية :

إذا اعتسّ فيه الذئبُ لمْ يلتقِطْ لَهُ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ مِنَ الكسبِ الّا مثلَ مُلقَى المَشَاجِرِ [4] ويضمن الشاعر في هذه الصورة الكثيفة كل مشحونات الاسى الكامن في هذا الوجه من وجوه الصراع .

---

١) الديوان ٥٥٩ ب ٥١ ـ ٥٤ ، ٥٠٩ ب ٣٩ ـ ٤٠

٢) الديوان ٥٧٦

٣) انظر في هذا الصدد لاميّة الشنفرى ودالّية البحترى مثلا ، وسواهما في الشعر العربي كثير .

٤) الديوان ٢٩٢

ومنْ جوفِ ماءٍ عرمضُ الحولِ فوقَهُ ... متى يحسّ منهُ مائحُ القومِ يتفُلِ
بهِ الذئبُ محزونًا كأنّ عُواءَهُ ... عُواءُ فصيلٍ آخرَ الليلِ مُحثَلِ
يَخُبُّ ويستنبي وإنْ تأتِ نَبأةٌ ... على سمعِهِ يُنصتْ لها ثمّ يمثُلِ (١)
أفلَّ وأقوى فهوَ طاوٍ كأنّما ... يجاوبُ أعلى صوتِهِ صوتُ مُعوِلِ

كذلك تتمثل تلك الحقيقة الصحراوية ايضا في قصص الثور الوحشي والحمر الوحشيّة فهي جميعا تترك مراعيها عند انقلاب الفصول الذي يجعل القوت حيث هي صعب المنال :

إذا ذابتِ الشمسُ اتّقى صَقَراتِها ... بأفنانِ مربوعِ الصَّريمةِ مُعبِلِ
يُحَفِّرُهُ عنْ كلِّ ساقٍ دفينةٍ ... وعن كلِّ عرقٍ في الثرى مُتغلغِلِ (٢)
توخّاهُ بالأظلافِ حتى كأنّما ... يثيرُ الكُبابَ الجعدَ عن مَتنِ مِحمَلِ

وبعد ان يصبح بحث الوحش عما يقيم اوده نوعا من "اغتصاب" الارض البخيلة يرحل ذلك الوحش وتبدأ وجوه الصراع الاخرى . فحين يخاطر الثور بالرحيل تتكالب عليه العوامل الطبيعيّة وعناصر البيئة وكانما كانت تترصّده في انتظار لئيم :

حتّى إذا جعلتْهُ بينَ أظهُرِها ... من عُجْمَةِ الرَّملِ أثباجٌ لها حَبَبُ
ضمّ الظلامُ على الوحشيِّ شَملتَهُ ... ورائحٌ من نشاصِ الدلوِ منسكبُ (٣)

لقد وقع في الفخ المنصوب له ولكل من تنفس نسمة الحياة في حدود هذه البيئة . وهاج حنق الصحراء اذ أمسكت بواحد - جليل (٤) - من الفريق المخذول ، وثارت طبيعتها التعذيبية فراحت تسخّر قواها وترجم بها الفريسة :

تَجلُو البوارقُ عن مُجرَمِّزٍ لَهِقٍ ... كأنّهُ مُتقبّي يَلْمَقٍ عَزَبُ
والودقُ يستنّ عنْ أعلى طريقتِهِ ... جولَ الجُمانِ جرى في سلكِهِ الثقبُ (٥)

وتأتي بعد البروق والامطار ، كثافة العتمة وتموّج الاصوات والحركات والوساوس والرياح ، فكل ما يقلق الانسان في الليل يقلق الثور فيتوتّر توتّر المتوحّد الطارد الذي يرتقب المصائب من كل جهة وفي كل لحظة :

فباتَ يُشئِزُهُ ثأدٌ ويُسهِرُهُ ... تذَؤّبُ الريحِ والوسواسُ والهَضَبُ (٦)

---

١) الديوان ٥١٥
٢) الديوان ٥٠٤ - ٥٠٥
٣) الديوان ١٨
٤) قد تحدثت عن جلال الثور في الفصل السابق
٥) الديوان ٢٠ - ٢١
٦) الديوان ٢٢ وانظر الابيات حتى ٨٧

لقد تكافلت العوامل ضدّ الوحش وايقن انه في ورطة واصبحت ارهاصات الخطر في كل جانب ، والكون دونه مغلق بلا بارقة ، وكل شيء من حوله يقطر يأسا وكآبة وخذلانا ، فينكرس الوحش في كناسه كانما في محاولة للانسحاب والهرب من الوجود.

يَغْشَى الكِنَاسَ بِرَوْقَيهِ وَيَهْدِمُهُ ... مِنْ هَائِلِ الرملِ مُنْقَاضٌ وَمُنْكَثِبُ
إِذَا ارادَ انكِرَاسًا فيهِ عَنَّ لَهُ ... دُونَ الارُومَةِ مِنْ اطْنَابِهَا طُنُبُ (١)

ولكن بلا جدوى ، ففي اعماق الكهف ظلمة اشدّ تكتنف رأسه ، وسائره لازال معرضًا مكشوفا ، وتنجلي الظلمات ولكن بلا جدوى ايضا ، فللخطر وجه ابشع من الليل واكثر حقيقة .

ان انفراد الثور ـ الى ان يظهر الصياد ومعه كلابه ـ جعل الحوار النفسي بينه وبين قوى الطبيعة هو المحرّك الاول للصراع ، فباتت العلاقة بينه وبين الارض ، وبينه وبين المطر والريح والاصوات ، وبينه وبين الكناس ، المحرك لردود فعله ، والمكثف لانفعالاته . يرد على المطر بالاختباء ، وعلى الكناس بالغشيان المرتجل فيهدمه وهو يمعن فيه انكراسا ، وعلى الريح والاصوات بالفزع والمغالاة في الاحتماء . وهنا تدخل الطبيعة في حركة الصراع المتصاعدة ، لا كمنبع للمعضلة فحسب ، بل كاحد فريقين يرتكز الى صراعهما نمو الاحداث والانفعالات وكان لا بد للانفعال من ان يكون هلعا ، هلع المتوحدّ في مواجهة قوى معادية خارجة عن سيطرته وفهمه . وكان لا بدّ لهذا الهلع من ان يكون كثيفا ، لا مشاركة تبدده او تستوعب بعضه .

غير ان هذا الانفعال اكتسب في قصة الحمر الوحشية صفة الخوف والتحسّب لأن المشاركة بين افراد القطيع تستهلك بعض الكثافة التي انصبت جميعها في احاسيس ثور منفرد ، والحوار الصامت والتفاعل الحركي الصاخب بين افراد القطيع يمتصّان العنف الظاهر في الصراع بين الحمار والطبيعة . وتكمن بداية الصراع في بوادر الصيف حين يذوي النبت ويستحيل البهمى نصالا من السفا والنسائم الرخية هبوات تسفي التراب على الوجوه ، ويعزّ على الحمر ان تترك ارضها فتجتزئ بما تبقى من الرطب . ثم يوغل الصيف والحمر في ارض صلبة عند انف الجبل وقد فرغت الا من الذباب والهبوات وآثار بول الحمر واقدامها . وتجتمع الاتن حول اميرها تتلمّس بعضّ بعضها بعضا ، وتنظر الى الشمس والمسافة بعيون مخذولة ، وتذب الذباب عنها باقدامها وهزّ رؤوسها ، والامير صامت مكتئب مفكّر يتنازعه العطش وضرورة الورد من جانب ، واخطار الرحلة من جانب آخر . وما ان يخيم الليل حتى يكون ذكر القطيع قد اتخذ

---

١) الديوان ٢١

قراره وانقلب من كائن صامت كئيب مفكّر الى كائن صاخب يزخر بالانفعالات ويختلي فيه التصميم فيخلّي لأتنه دربها ويستحثها بالنهاق والعضّ، ويرتمي واياها في صراع طويل مع الارض وتضاريسها ومسافاتها ، ويراعي ان لا تشذ واحدة من القطيع ، ويطوى هو واياها الليل بلا توقف ٠

واذا كان الثور يشبه الانسان المنفرد فان الحمر تمثل الجماعات البشرية التي اناخت عليها جغرافية الصحراء فباتت تمارس الرحيل الجماعي هربا وسعيا ، ورحلتها ـ من البداية وحتى النهاية ـ حركة جماعيّة مزدحمة بتطلّعات الارتواء الممدّدة ثم المخذولة ، ومكابدة ضروب من الصراع النفسي في كل مرحلة من مراحل الرحلة ، فهي دوما بين خوف ورجاء وحنين ونزوع، بين ارتباط بالمرعى المطمئن وضرورة النزوح عنه ،ثم ، وهي في عرض الصحراء تعاني الارض وورة النهار واخطار العطش والضياع والتفرّق ، وتنتهي رحلتها بخذلان كما بدأت بخذلان ناجم عن ضرورة الخضوع لجور الجغرافية ٠

اما الناقة فان الكلوم التي تخرج بها من عراكها مع الطبيعة تملأ الديوان في صور الهبوط الفيزيولوجي والأوصاب الجسدية التي ترتسم في اطار من الهزال العام من جراء ما يصيب اجزاء الجسد من تغيّر وافرازات ٠ فالناقة في الغالب ذائبة ضامرة مما عانت من سرى الليل ومغالبة البيد :

بَرى نيَّهَا عنهَا التجهُّدُ في السُّرى وَجَوْبُ صحارٍ لا تزالُ تخوضُهَا (١)

وينال الهزال اخفاذها لما تصارع من الرمل المنهال (٢) ، وسنامها (٣) ، فتصبح كالنوق المنزلية (٤) ، اوعوجاء كالقسي المبريّة ، اوكالهلال ٠ ويتجلّى الضنى والكلال في العيون الصغيرة الصافية المستكينة فينطفئ بريقها وتغور ويتلاشى الالق والحيويّة منهما فتغدوان كآبار قليلة المياه اوكأوعية زيت فرغ نصفها ، وتدمعان ، وتصغران ، وتعبّر العينان المتعبتان عمّا تضمره الناقة للأرض المعادية من حولها من كراهية ٠ فهذه الارض هي التي تدمي اخفاف الناقة ، والسير فيها يتسبّب بتجريح صدرها حيث مجرى حبال النسع فتئن ، وتتراكم الاوجاع عليها فيما يشتدّ السير ويجذب راكبها الزمام فيدمي انفها وتوجعها البرى فتنزف لغاما

---

١) الديوان ٣٢٨ ٢) الديوان ٥٨٠ ب ٢
٣) الديوان ٥٧٤ ب ٢٩ و ١٤٥ ب ١٦ ٤) الديوان ٢٩٥ ب ٥٥ ـ ٥٧

تخينا يختلط بالدم والصديد فيزودها بلثام ساخر ضدّ الشمس . وينحدر العرق على هذا الجسد المتعب : على العنق ، ومن الذفارى . ويعقد الاجهاد عروق البعير وحالبه، ويساقط الصيف وبر الأبـل . (١)

اما ذروة هذا الضنى فيعبّر عنها الشاعر بصورة الاجهاض المتكررة ، فهو كثيرا ما يمدّد آلام الناقة في تصاعد يبلغ في نبرته الختاميّة الى ذكر الاجهاض كذروة لتلك الآلام :

فلمْ تهبِطْ على سَفَوانَ حـتّى طرحْنَ سِخالَهُنّ وإضْنَ آلاً (٢)

وكأنما هذان الاجهاض والهزال الاخير هما حصيلة كل ذلك الصراع واوجاعه . ويتطاول هذا الحادث في مدى زمني يطيل الاوجاع ويكسبها صفة دامية (٣). اما الحياة المجهَضة ففـي منزلة فوق منزلة الموت ودون منزلة الحياة ، ولعلّهـا ان تكون تجسيـدا للخيبة التي ترافق الاحياء منذ المهد ، او هي تعبير عن اخفاق الحياة واجهاضهـا منذ بدايتهـا :

يَطْرَحْـنَ بالمَهْمَهِ الأَغْفَـالِ

كلّ جهـيضٍ لَثِقِ السِّرْبالِ حَيِّ الشهيقِ مَيِّتِ الأوصالِ (٤)

ويستمر مرير الصراع بين الحيوان والطبيعة ، ففي اتون النهار تتلظى الكائنات صغيرة وكبيرة ويبلغ النهار اعنف ذراه حين يمارس شراسته ضد الحرباء كبير سدنة الشمس ، الذي يتعبّـد لها بشعائـر الاديان المختلفـة ، فلكل وقت شعـيرة :

---

١) شواهد هذه المظاهر في الديوان على التوالي : ٦٢٠ ب ٣٧ ، ٥٩٣ ب ١٨ ، ٣٨٥ ب ٤٣ ، ١٠٣ ب ٤٢ ، ٣٨٧ ب ٥٠ ، ٤٤٠ ب ٤٦ ، ٢٩٦ ب ٥٧ ، ٥٨٠ ب ٥٣ ، ٤٢٧ ب ٥٤ ، ٦٠٥ ب ٣١ ، ٨ ب ٣٣ ، ٥٧٥ ب ٣١ ، ٦٣٠ ب ٢١ ، ٥٩٢ ب ١٧ ، ١٦٥ ب ١٤ ، ١٨٦ ب ١١ ـ ١٢ ، ٤٧ ب ٤٧ ، ١٨٦ ب ١٠ . وفي معظم هـذه الشواهد يذكر ذو الرّمّة مباشرة ان الناقة التي بدأت رحلتها بدينة انما تعاني هذه الاوجاع نتيجة لـ "استعراضها البيد" او لان "نجوم القيظ" رمتها ، او بفعل ما "اكل الوجيف بكل خرق" من اسنمتها ... الخ .

٢) الديوان ٤٣٩

٣) الديوان ٣٨٥ ب ٤٢ ـ ٥١ ، و ٣٤٩ ب ٣٨ ـ ٣٩ .

٤) الديوان ٤٨٢ ، وانظر ٦٤٠ ب ٢٠ ـ ٢١

اذا حوّل الظلُّ العشيّ رأيته حنيفًا وفي قَرنِ الضُّحى يتنصّرُ(١)

وقد يمارس بعض رياضات اهل الهند الدينيـة :

كأنّ حرباءها في كلّ هاجرةٍ ذو شَيْبةٍ من رجالِ الهندِ مصلوبُ (٢)

والحرباء شديد الحساسية للشمس سريع الاستجابة لتحوّلاتها باللون والحركة :

وقد جعلَ الحرباءُ يبيضُّ لونُه ويخضرُّ من لفحِ الهجيرِ غباغبه
ويشبحُ بالكفّين شبحًا كأنّه أخو فجرةٍ عالى به الجذعَ صالبُهْ (٣)
على ذاتِ ألواحٍ طوالٍ وكاهلٍ أنافت أعاليه ومارت مناكبُـهْ

واذ تعذّبه الشمس بحرّها يرنّح برأسه كمن قد شجّ رأسـه :

إذا جعلَ الحرباءُ ممّا أصابهُ من الحرّ يلوي رأسَهُ ويُرنّـحُ (٤)

والى جانب صورة الصلب والسجود هناك صورة دينيّة اخرى هي صورة التائب المستغفر :

كأنّ يدَيْ حربائِها مُتشمّسًا يدَا مُذْنبٍ يستغفرُ اللهَ تائـبِ (٥)

وصورة اخرى كانّها من شعائر النذور الوثنيّـة :

ونصّ حرباؤها فيها ذوائبَـه في ضاحٍ من لُعابِ الشمسِ مسْجُورِ (٦)

وللشمس يتعبّد الجندب بطريقة اخرى ، فهو يركض نزوا على الرمضاء :

ويوم يزيرُ الظبيَ اقصَى كِناسِهِ وتنزُو كَنَزْوِ المُعلّقاتِ جنادِبُه (٧)

ويغني في ركضـه :

مُعْرَوْرِيًا رمضَ الرّضراضِ يَركُضُهُ والشمسُ حيرى لهَا بالجوّ تدويمُ
كأنّ رجليْه رجلا مُقْطِفٍ عَجِلٍ اذا تجاوَبَ من بُرْدَيْه ترنيمُ (٨)

ويئن تحت وطأة الشمس سدنة صغار ، فالضّب والعصفور يلجآن من غضبها في جحر واحد :

تجاوَزْنَ والعصفورُ في الجُحْرِ لاجِئٌ مع الضّبِ والشّقْذانُ تسمُو صدورُها (٩)

وتهرب الأساريع :

وحتّى سَرَتْ بعدَ الكرى في لويّه أساريعُ معروفٍ وصرّتْ جنادبُهْ (١٠)

---

١) الديوان ٢٢٩
٢) الديوان ٣٧
٣) الديوان ٤٧
٤) الديوان ٨٧
٥) الديوان ٥٩
٦) الديوان ٢٧٩
٧) الديوان ٤٦
٨) الديوان ٥٧٨
٩) الديوان ٣٠٨
١٠) الديوان ٤١

وحتى بذرة الحياة تتفتح في هذا الجحيم الذى يحضنها ولا فرار لها منه :

وحتّى أتَى يومٌ يكادُ منَ اللظَى به التّومُ في أُفحوصِه يَتَصَيَّحُ (١)

ويجور الصيف على بعض الطيور والحشرات الاخرى ، فيهاجر المكّاء بفراخه التي نبت ريشها حديثا :

ولم يَبْقَ في مُنْقاضِ رُقْشٍ توائمٍ من الزُّغْبِ اولادِ المَكاكِيّ واحِدُ (٢)

ويحتشد الذباب فيلذع الخيل لذعا شديدا :

يُقلِّبْنَ من شَعْراءِ صيفٍ كأنَّها مَوارِقَ لِلَّذْغِ أنخِزامُ مَرامِ (٣)

وينخر البق رؤوس الاتن :

صِيامًا تَذُبُّ البَقَّ عنْ نُخَراتِها بنهزٍ كأيماءِ الرُّؤوسِ المَوانِعِ (٤)

وفي ليالي الصيف يكثر غناء الصرصار (٥)

وهناك ضروب من الكائنات لا تعشش الا في الخراب ، وكل منها يمارس وجوده من خلال اشأم ما فيه ، فالصدا ، ذكر البوم ، يمارس وجوده من خلال صوته ليزيد في وحشة الخراب شؤما وخرابا :

إذا الصدا بجوزه تغرّدا ينوحُ كالثّكلى تميحُ الفَقَدا
أو بأنانِ البومِ أو صوتِ الصّدا او خالطَ البيدُ الدَّجيّ الاسودا (٦)

ويستزيد ذو الرّمة من تفصيل صوت الصدا فينشر على الليل المسترسل وحشة تتطاول على مدى الصحراء (٧) . ويساعد الغراب البوم على تكثيف وحشة آخر الليل :

وشحشحانِ الباكرِ الحجّالِ في أُخرياتِ حالكٍ مُنْجَالِ (٨)

وفي الصحراء تبدو جميع الحيوانات مكشوفة امام الخصم ، عاجزة مقعدة تحت وطأة هذا الجبروت المعادى . ولعلّ ذا الرّمة قد غبط هذه الحقيقة واجملها في ثلاث صور مركّزة غنيّة بمعاني هذا الصراع وابعاده ليعبّر عن العرى التام الذى تواجه به الحيوانات المخذولة ما ترشقها به الطبيعة من حولها من رمل وشوك وعطش . كذلك هي فراخ النعام :

---

١) الديوان ٩١ ٢) الديوان ١٢٤ ٣) الديوان ٦١١
٤) الديوان ٣٦٣ ٥) الديوان ٢٨٩ ب ٣٠ .
٦) الديوان ١١٥ ، وانظر مثله ٣٠٧ ب ٢٨ ، ٢٥٢ ب ٥٥ .
٧) الديوان ٤٨ ب ٥٤ - ٥٦ .
٨) الديوان ٤٨٤ .

جاءت من البيض زعراً لا لباس لها ... إلا الدهاس وأم برة وأب
كأنما فلقت عنها ببلقعة ... جماجم يبس أو حنظل خرب
مما تقيض عن عوج معطفة ... كأنما شاط أبشارها جرب
أشداقها كصدوع النبع في قلل ... مثل الدحاريج لم ينبت لها زغب
كأن أعناقها كراث سائفة ... طارت لفائفه أو هيشر سلب (١)

وفي هذا اليهاب المترامي ، ليس لدى فراخ القطا ما يدفع عنها قسطا من الاذى سوى عطف امها :

إلى مقعدات تطرح الريح بالضحى ... عليهن رفضا من حصاد القلاقل
ينؤن ولم يكسين إلا قنازعا ... من الريش تنواء الفصال المهازل (٢)

وكذلك هو خشف الظبية المنطرح مسلوب القوى :

تنفي الطوارف عنه دعصتا بقر ... ويافع من فرندادين ملموم
كأنه في الضحى ترمي الصعيد به ... دبابة في عظام الرأس خرطوم
لا ينعش الطرف إلا ما تخونه ... داع يناديه باسم الماء مبغوم
كأنه دملج من فضة نبه ... في ملعب من عذارى الحي مفصوم (٣)

ولكن هذه الصغار تكبر ويتولى الواحد منها همومه بنفسه ويختلط في حياته السعي في سبيل الارتزاق بالجنس ، ويختلط هذا بكآبة الصحراء اذا ثارت حفيظتها واستحال نبتها شوكا يلعب في المدى وعاد الحيوان الذى شب يستأنف التجربة التي تلقاها أبواه واسلافه من قبل :

قريع المهارى ذات حين وتارة ... تعسف أجواز الفلاة مناقله
إذا لعبت بهمى مطار فواحف ... كليعب الجواري واضمحلت ثمائله
وظل الشفا من كل قنع جرى به ... تخرم أوتار الانوف نواصله (٤)

ب ـ الصراع بين الاحياء :

ويبلغ مد الصراع اقصى شأوه اذ يتخطى حدود مصارعة الاحياء للطبيعة ليصل الى تطبيق تلك المعادلة القاسية التي تجعل بقاء الحي رهنا بقضائه على اخيه الحي ، او بامتلاكه اياه . فحين تجور النواميس الصحراوية ويغدو التغلب عليها مستحيلا يتحتم ان يقع الصراع بين المحكومين بهذه النواميس في توق كل منهم لانتزاع البقاء من الآخر : فأما الصياد

---

١) الديوان ٣٤ ـ ٣٥ ... ٢) الديوان ٤٩٨
٣) الديوان ٥٧١ ... ٤) الديوان ٤٧٢

واما الوحش ، واما الذئب واما الضبع حيث لا مكان للاثنين سويّا . ذلك لانه لا سبيل الى مواجهة الشحّ الا " باغتصاب " المورد وباجلاء الآخرين عنه ، وقد تمثل هذا الصراع في ثلاثة اشكال :

١ - الصراع بين الانسان والانسان : وهذا بدوره اتخذ شكلين ، او جرى على حلبتين :

أ - التملّك : تساند شحّ الصحراء مع الوضع الاقتصادي والاجتماعي لعرب البادية في العصر الاموي ليسوقا الصراع بين الشاعر واخيه هشام في اطار خلاف ذي اصول ماديّة [1] . وبعد ان حرّم الاسلام الغزو اتخذ تنازع البقاء صورة اخرى ، وذلك بذكر التناحر الحقوقي على المصالح الاقتصاديّة اذ يقع خلاف بين قبيلة الشاعر وعتيبة بن طرثوث على تملك بئر ، فينهض الشاعر بعبء منافحة الخصم " وقتاله " باسلحة الجدل والمنطق والاحتكام الى عدل المهاجر والى اليمامة [2] . وقد ساق الشاعر صورة اخرى من صور الصراع بين الانسان والانسان حين طرق ابواب الممدوحين بالتملق والثناء تارة وبالعتاب والخيلاء تارة اخرى بغية " انتزاع " ما يمكن انتزاعه مما يملكون . غير ان صورة العوز الذي يلف الشاعر ومجتمعه لا تفارقه حتى حين يتمكن من الكسب :

نصارَحيًّا وطَبّقَ بعدَ خَوفٍ على حُريّةِ العربِ الهُزَالى [3]

فلا بلال بن ابي بردة ولا غيره استطاع ان يردّ غائلة الهزال الاقتصادي عن ذي الرّمة ، ولا البصرة - ولا سواها من مجتمعات العصر - استطاعت ان تضمّه الى فيئها فتنسيه هول القحط ، ومن ثم فان شحّ الطبيعة وشحّ المجتمع قد القيا الشاعر في صحرائه ولفتا انتباهه الى التركيز على مجال اخر من مجالات الصراع بين الانسان والانسان .

ب - الحب :

وهو ميدان صراع الفحولة والانوثة في تنافرهما وتجاذبهما . الفحولة تقتحم والانوثة تصدّ ، ويكون الصراع قائما على الرغبة والردع . وقد تجلّت صورة هذا الصراع في قصص حب مخفقة ، اذ المرأة امنية بعيدة المنال :

---

١) الديوان ٣٥٤ - ٣٥٥ ب ١٣ - ١٨
٢) الديوان ، القصيدة ٦٢ ، وخاصة ص ٤٧٣ - ٤٧٤ ب ٣٥ - ٣٨ .
٣) الديوان ٤٤٩ .

إذا قلتُ تدنو ميّةٌ أغبرّ دونها　　فيافٍ لِطرفِ العين فيهنّ مَطرحُ (١)

والآم البعاد وصعوبة الوصول لا تحصى . وعلة الاخفاق قائمة على تصلّب الفريق الآخر في الصراع والمتمثل بالمرأة نفسها ثم بأهلها وزوجها وما يمثلون من قيم اجتماعية ، وهي مركوزة في الطبيعة الجنسيّة التي لا ترتوى .

فالمرأة في الديوان مدلّة متمنعة مطول ، واهلها يمنعون الشاعر رؤيتها ، وزوجها يغار عليها ويبكي اذا طرق الشاعر مضاربها (٢) ، والمرتابون والغيورون والمنافسون كثر ، والشاعر يصارع الجميع وفي انهزامهم المعنوى انتصاره الوحيد في ذلك الصراع ويزداد تدلهاً بحبيبته . ذاك لان حبّه من طبيعة لا تستهلك ، اذ ان واقع نظرته الى المرأة مشبع بالشهوة التي ضربت دونها الاسداد فلم يملك الا ان يعبر عنها مواربة في ابياته التي يصف فيها بكرة الدلو حيث يستخدم المصطلح الجنسي الصريح ، ويواجه القارئ بصورة صريحة متعمّدة :

وجاريةٍ ليستْ من الأنس تستحي　　ولا الجنّ قد لاعبتُها ومعي دَهْني
فادخلتُ فيها قيدَ شبرٍ موفّرٍ　　فصاحتْ ولا واللهِ ما وجدتْ تَزْني
فلما دنتْ إهراقةُ الماءِ انصتتْ　　لأعزلة عنها وفي النفسِ أنْ أثْني (٣)

ثم ان الشاعر قد مزج غزله بصور فجة (٤) تصرّح عن الرغبة المتأججة تصريحاً ، فلطالما تبطّن الحسناء ونضا عنها درعها واستلب على الحشيّة ثوبها وسمح لخياله ان يجوس بدنها ربلات وافخاذا واعجازا ، ويرسم بالكلمات النابضة مشهد ضجيعها المحبور الذى يتبطّح على مثل النقا :

أبيتُ على مثلِ الأشافي وبَعلُها　　يبيتُ على مثلِ النّقا يتبطّحُ (٥)

لقد احسّ ذو الرّمة جسد المرأة بحصب مرهف مشبوب بالتوق حتى لقد اضحى الجسد تصوّرا وفكرة (٦) تجوس الصحراء في رأس هذا الشاعر الجوّاب . وقد بلغ من جموح الرغبة في نفسه ان تعداد الصفات الجسدية للمرأة قلّما بدا تعدادا مفككا مجمّعا تجميعا تراكمياً ،

---

١) الديوان ٨٥　　٢) انظر ما قيل حول ذلك في المدخل لهذه الرسالة ص ٠٠
٣) الديوان ٦٤٥
٤) الديوان ٣ ب ١٤ ب ١٦ ، ٤٢ ب ٢٢ ، ٤٢٩ ب ٣ ، ٤٣٢ ب ١٥ ، ٦٦٥ ب ٢٥ - ٢٦ .
٥) الديوان ٨٥
٦) الجسد الكامل مبثوثة صفاته في ثنايا الديوان ، ومن بعض صوره التامة : ٤٦٠ - ٤٦١ ب ١٠ - ١٦ ، ٤٨٠ ب ٣٣ - ٣٨ ، ٥٠٨ ب ٢٩ - ٣٦ .

بل غالبا ما كانت سذاجة الوصف ودهشة الرؤية مع الشهوة الكامنة تصهر هذه الصفات وتدخلها في لحمة الاحساس البدائية المتدفقة [١] . ذلك الجسد هو محور الاعتلاج الذي يعانيه الشاعر في ذلك المجال ، وهو بطبيعته يستقطب قوّة الردع التي كانت كامنة في اساس الصراع .

٢ ـ الصراع بين الانسان والحيوان :

قلما يضع الشاعر نفسه موضع الخصومة مع الحيوان ، كأنْ يدوس وهو ضارب في الصحراء بنشوة على دويبة حقيرة فيسحقها وهي عاجزة عن المقاومة :

مُكَنِّيَةٍ لمْ يعلمِ الناسُ ما اسْمُها وطئْنا عليْها ما تقولُ لنا هَجْراً
وإنْ ظُلِمَتْ لمْ تنتصِرْ من ظُلامَةٍ ولمْ تَبْدِ نابًا للقتالِ ولا ظُفْرا (٢)

وفي هذه القصيدة عينها ، وانطلاقا من الموقف النفسي السمح في استكمال النشوة ، يقدّم لرفاقه اطايب الذبيحة [٣] . ولإكرام ضيفه يجرح نصله عراقيب نياقه [٤] . وفيما خلا ذلك لا ترى من صور العلاج بين الشاعر والحيوان سوى صورة التنفير الخفيفة المحببة [٥] . فالحيوان صديق الشاعر .

ومن هنا فإنه ـ على خلاف ما جرى عليه كثير من الشعراء الجاهليين ـ تبرّأ من ان يكون صائدا ، واعطى الدور لاخي بني جلّان الذي يمثل فريق الانسان في الصراع مع الحيوان ، وبدا هو وكأنه يرسم مشهدا لاصلة له بأي من فريقيه . لذلك استطاع ان يرسم الصائد من زاويتين ـ كما مر ـ : وجه الانسان الملهوف على رزقه [٦] ووجه القدر العاتي الذي يتربّص بالحيوان : حيث بقاء اي منهما مرهون بقضائه على الآخر : الصياد بسهامه ، او الوحش بفراره .

ومشهد الصراع بين الصائد والحمر مثقل بالانفعالات النفسيّة العنيفة . فما يكاد القطيع يجتاز مرحلة صراعه مع الطبيعة ويصل الى هدفه حتّى يبدأ طور جديد من التوجّس .

---

١) الديوان ٤ ـ ٥ ب ١٣ ـ ٢٠ .
٢) الديوان ١٧٨
٣) الديوان ١٧٧ ب ٤٠ ـ ٤١
٤) الديوان ٩٠ ، ٤٩ ب ٣٣
٥) الديوان ١٤١ ب ١٣ و ٣٠٦ ب ٢٣ و ١٤١ ب ١٦ و ١٥٢ ب ١٤ .
٦) الديوان ٢٤ ب ٩٢ ـ ٩٣

ارهاصات الخطر تفسد عليه متعة الوصول وحبّ السلامة يلجمه عن الورود ، والعطش وضرورات البقاء تدفعه وخرير الماء يطيبه • ويتقدم الفحل "الربيئة" ليستكشف المنطقة ثم تشرع الحمر في الورود وما زالت سهام الصائد محطّ توجسها فاجبادها ناشزة ، ثم تبدأ في الشرب فتنقضّ عليها ناشبات اخي جلان قبل ان ترتوي غير ان السهام تخطئ ، والذعر يدب في قلوب الحمر فتفر مسرعة وتتفرق مثيرة الغبار محطّمة ما تقع عليه سنابكها ، وترتمي بابصارها "المفضيات الفواسح" ، ويلتاع الصائد ويصرخ بالويل والحرب • لا الحمر ارتوت ، ولا الصائد قنص ، ولا الصراع انتهى ، فكرّة السنة ستعيد كل شيء الى بدايته الا ولى وتضع الحمر مرّة اخرى - واخرى - امام منطلق الصراع واحتمال الموت ، فالصيّاد الذى طاشت سهامه كان في العادة لا يخيب :

كانتْ إذا وَدَقَتْ امثالُهُنّ لهُ   فبعضُهُنّ عن الأُلّافِ مُنْشَعِبُ (١)

بتلك الخاتمة الموقتة للصراع استطاع ذو الرّمة ان يرسم مأساة مزدوجة اصابت الانسان والحيوان على السواء ، بحيث لم يخرج اىّ منهما منتصرا ، ولم ينل ما يصبو اليه •

وفي قصة الثور يقتصر دور الصيّاد في الصراع على المطاردة وعقد الآمال وتوقيت المعركة :

فظلّ بعيْنَيْ قانصٍ كانَ قَصّهُ   من المُغْتَدَى حتّى رأَى غَيْرَ ذاعِرِ (٢) .

اما العراك الحقيقي فمتروك للكلاب ، وهذا يتضح في الفقرة التالية •

٣ - الصراع بين الحيوان والحيوان :

بعد ان يتخطّى الثور اهوال الليل ويكاد ان يستكين ثانية لمرعاه بغير ذعر تنطلق اليه الكلاب جائعة هزيلة ضامرة مستبسلة بضراوة المهدّد في بقائه ، فيذعر الثور ويهرب ، وكلا الفريقين لا يدّخر جهدا : الكلاب تلهث بلهاث كالنحيب فتكاد تدرك الثور ، فتعاوده الكبرياء ويستشعر الخزى ويغضب لكرامة هدرها الفرار فيمسك • ويستدير بحركة بارعة فيكرّ على الكلاب بطعن لا يطيش ، وهمة ثابتة لا ترتعش ، يجرح او ينفذ طعنته والكلاب تنطرح مخضبّة بدمائها • لقد جندل اعداءه ، وانقشعت عن نفسه همنوم الفزع وعار الفرار فاستخفّه النصر وانفش كبرياؤه ويزك في اثرعفريت • وانتصار الثور اوضح من انتصار الحمر ، فهو اقرب الى الشاعر واشدّ شبها به من حيث الكبرياء والجلال والقدرة على ردّ التحدّى •

---

١) الديوان ١٥   ٢) الديوان ٣٠٠

والحمر اشبه بالجماعة الانسانية التي يتفوق الشاعر على افرادها بماله من قدرة على الصـراع ـ ولو كان هذا الصـراع مكابـرا ٠

ويتمثل الصراع بين حيوانات الصحراء ايضا في صورة الصقر الذى يحدق بحثا عن فرائسه (١) وفي صورة الطير الذى يأكل ما تجهضه الناقة (٢) ، وفي خوف النعام علـى فراخها من سباع الليل (٣) ٠ ويبلغ تعبير ذى الرمة عن هذا الواقع في التقرير المباشـر لمعادلة تنازع البقـاء :

في صَحْنِ يهماءَ تَهْوِي الخامِعَاتُ بِها من قِلَّـةِ الكَسْبِ للقُبْسِ المغاويرِ (٤)

اذ يستحيل هنا تحديد ولاء الشاعر ، او حتى احد فريقي الصدام ٠ لا شك ان كـلا من الوحشـين سيستميت للدفاع عن نفسه من اجل هذا الغذاء ، غير انه لا دافع لمـا يتملك المرء من الشعور بالفجيعـة تلك الكائنين : المصادفة جعلتهما خصمين ، وشـح الطبيعة حـتم صراعهما ، ولكنهما في التحامهما كائنان ساذجـان يتقاتلان وخصمهما الحقيقي قدر مشترك يتنزلان تحت احكامه ٠ تلك هي صرخة الديوان ابتداء بهذا المشهد وانتهاء بالصـراع الشامل بين فريقي الكون : الاحياء والاشياء ، الانسان والطبيعة ، وكل منهما في النهاية مغلوب على امره ، اذ ليس هناك انتصار حاسم لاحدهما وانما هـي مغالبة مستمـرة تنتصـر فيها الصحـراء ، تـلك الطبيعة الرهيبة ، بما تشتمل عليه من قوة ظاهرة او محجـوبة ٠

---

١) الديوان ٢٩٩ ب ٣٦ - ٣٧
٢) الديوان ٦٤٠ ب ٢١
٣) الديوان ٣٤ ب ١٢٦
٤) الديوان ٢٧٨

الفصــل الثالــث
أثــر الصحــراء وضــروب الصــراع فيها في نفسية ذى الرّمة وفنه

١ ـ الآثــار النفسيّــة

يمكن ان يقال استنادا الى الحقائــق التي مرت في الفصلين السابقين : ان المسطّح المكاني الذى اتيح للشاعر كان ، رغم اتساعه وترامي اطرافه ، محدودا متشابه المعالم ، وان الرؤية الخارجية كانت تقع باستمرار على مناظر مكانيّة متكررة وعلى الوان من الصراع ـ فوق تلك الارض ـ رتيبة تقوم بها شخوص محدودة لا تتغيّر في ذاتها ولا تستطيع تبديل طرائقهــا ، وقد تركت هذه الرتابة اثرها في شعر ذى الرّمة ، دون ريب ، وشاهد ذلك ان المنحى العام لاكثر القصائد عنده متشابه العناصر ، بل ان التشابه احيانا يظهر في التفصيلات الجزئيّـــة ، ولكن الذى يخفّف من تلك الرتابة هو ذلك الالتحام القائم بين الشاعر والصحراء ، او ذلك الاستشفاف لأمزجة الصحراء المتناقضة ، فكأن الشاعر في اتحاده بها كان كمن يكتشف فــي عالمه بعدا لا يتناهى بما يطوى في اغواره من حقائــق الجمال والجنس ومن حقائق الشــح والصراع من اجل البقاء ومن حقائق الوجود وعلاقته بما وراء الوجود ، وبعض هذه الحقائــق كامن في طبيعة الصحراء نفسها ، كما ان بعضها ناجم عن طريقة الشاعر في الاقتراب مــن موضوعــه ، وعن مدى الرؤية الفنيّــة لديه . وهذه الرؤية تنبع من مواقف نفسيّة خاصــــة واجه الشاعر بها مرئياته المتصارعة ، وصنّفها في احلاف وفئات ، فهناك هو نفسه والمرأة وفريق الحيوان والانسان وفريق الصحراء ، بما فيها من عناصر جغرافيّة صمّاء ، وهو موقف غير حيادى ، لأن الشاعر يشكله على هواه ويصنّــف ما فيه من قوى فينتصــر فريقا على فريق ، او يوسع من حدود قضيته الفرديّــة فيجعلها محــورا انسانيّــا كبيرا . وعلى الرغم من الصــراع الآنيّ الذى ينشب بين الاحياء انفسهم فانهم ـ أناسيّ وحيوانات ـ يقفون حلفا واحدا في وجه الصحراء ، في صراع اطول مدى ، وان كان معروف الخاتمة .

من اجل ذلك كله كانت السمة النفسيّة الغالبة على ذى الرّمة هي احساسه بالتطابق بين ذاته والذوات المختلفة ، في سبيل ان يخفّف على نفسه وقع الاخفاق في الحبّ والحياة

المادية ووقع النهاية المحتومة التي تترصّده الصحراء بها في كل لحظة . واذا جاز التشبيه قلت ان ذا الرمّة في هذا الموقف لم يكن فحسب كالروائي الذى يلقي من ذاته بعض سماته الخاصّة على بعض الشخصيات في مسرحيّته ، بل كان يبعث بالشخوص واحداً تلو الآخر ليمثله كل منها في جميع تلك السمات او في اكثرها ، غير انه تجاوز ايضا مرحلة التطابق الذاتي الى ايجاد هذا التطابق بين المنظورات الواقعة خارج نفسه ، حتى اصبح هذا التطابق هو السمة الغالبة على كثير من العلاقات بين العناصر المتباعدة في الصحراء .

١) فمن ابسط صور هذا التطابق ذلك القائم بين الشاعر وبين عدد من الشخوص الانسانية ، كالراعي ورفيق الادلاج والتأويب وسائر افراد القافلة لاسيّما الحادى والغلام . وتعدّى ذلك التطابق الشخوص التي يتعاطف الشاعر معها بشكل واضح ، فحتّى الشخصيات المفارقة اتخذت لها مواقف تشبه موقفه العام ، فالصائد من قبيلة جلّان ربما لم يتفق مع الشاعر في طبيعة الحرفة والمكانة العائليّة ، بل ربما ابعد الشاعر المسافة بينه وبينه اذ هو عدوّ الوحش في ذروة التطابق بين الشاعر والوحش . كما سيتبيّن ، غير انه في النهاية صوّره مخفقا في حرفته فتوحّد به عن طريق ذلك الاخفاق الذى كان يعانيه ذو الرمّة في حياته العاطفية وسعيه المعيشيّ . ويتّسع التطابق ليشمل الزوج الغيور اذ يشارك الشاعر بعض ملامح الاخفاق، فهو مؤرّق ، وربما شاء الشاعر ان يصوره "مفركا" وبذلك يقع - من الناحية المعنوية - على مسافة كبيرة تبعده عن زوجه ميّة لا تقل عن المسافة التي تبعد الشاعر عنها في واقع الحياة .

٢) وحين تعرّف ذو الرمّة تعرفا نفسيّا الى الصحراء استقرأ شبها كبيرا بين نفسه وبين حيوانها فانعطف عليه محققا بينه وبينه تطابقا يتدرج على سلّم ذى مرحلتين : الاولى مرحلة مواجهة عدو واحد في ظروف واوضاع واحدة . والثانية مرحلة التوازى في معاناة المشقّات وفي الانفعالات النفسيّة العنيفة المتولدة عن هذه المعاناة . فكما كان سبب اسفار ذى الرّمة في الغالب ، اقتصاديا ، فكذلك هي رحلة الثور الوحشيّ انما تتّم بسبب انقلاب الفصول ، فالثور في البداية مرتاح ينعم بالمرعى (1) كما كان الشاعر ناعما في بلاده وبين قومه .

---

١) الديوان ١٧ ب ٦٧ - ٦٩ ، ٣٠ ب ٧٨ - ٧٩ .

وقد نقل الشاعر صورته الليليّة في قصص الثور ، واسبغ عليه احاسيسه الخاصة واحاطه باطار نفحه بخصائص ما يحسّه هو في لياليه القلقة ، فكانت صورة الثور المنفرد في الليل هي صورة الشاعر المنفرد ، وازمته هي ازمته ، وكان التوازى قائما في احاسيس الهلع والتوجّس السمعيّ . وكان الليل بالنسبة للشاعر هو المناسبة المثلى التي تحرّك روعاته وتخلطها باصوات الريح والذئاب والكلاب و "حسيس القفر" والانهاك الذى يبلغ حد الشمل . وقد تكاثفت هذه جميعا لتولّد للشاعر صورة موازية تماما لصورة الثور الذى "يشئزه التّأدُ ويسهرُهُ تَـذَؤُّبُ الريحِ والوسواسُ والهَضَبُ" (١) . ثم ان كل الجلال الذى يتمتع به الثور ليس الا انعكاسا للصورة الداخليّة التي يحملها ذو الرّمة لنفسه .

٣) ومن الصعب ان نجد نوعا من التطابق النفسي بين الشاعر وحمار الوحش لأنّ التوازى الذى رسمه الشاعر ينقل صورة الجماعة لا صورة الفرد ، وينطلق الشاعر من هذه النقطة ليكمل لوحة الرحلة الانسانيّة فتصبح رحلة الحمر حركة شبيهة بحركة الجماعة الانسانيّة في ذلك الاطار الجغرافي ، وكلتا الفئتين تخلّف ديارا مهجورة حين ترتحل طلبا للماء والكلأ :

تردَّ فمنَ خُرْشُوماً تَرَكْنَ بمتنِه كُدوحًا كآثارِ الفُؤوسِ القواطِعِ
ومن آيِلٍ كالوَرْسِ نضحًا كَسَوْنَهُ مُتونَ الصَّفا مِنْ مَضْحَلٍ وناقِعِ
على ذِرْوَةِ الصُّلْبِ الّذي واجَهَ المِعَا سَواخِطَ من بعدِ الرِّضا للمراتِعِ (٢)

وتتشابه الفئتان في الحوافز الجنسيّة فتنطبق صورة فحل القطيع على صورة الرجل ذى الفحولة الذى تنوط به الطبيعة مهمة حفظ النوع وتمنحه مركزا قياديا يلقي عليه مسؤولية سلامة الجمع وتأمين الرزق ، فالحمار هو رب العائلة ذو الزوجات الكثيرات ، وهو ايضا الزوج الغيور ، ثم هو شيخ القبيلة السديد الرأى الحازم السلطان . ومن خلال هذه المهمّات لا نعدم ان نجد بينه وبين الشاعر نقاط التقاء ، فهو مثله مؤرق بمسألة الرزق ، مؤرق بهواجسه الجنسيّة ، وهو مثله "محلّم" في عشيرته ثم هو في النهاية مثله فريسة للقدر المترصّد الذى لا ينفكّ يحلّئه عن ورده .

---

١) الديوان ٢٢ ٢) الديوان ٣٦٣

وليس اسباغ الوضع الانساني على الثور الا بابا من ابواب التملص النفسي من حتميّة الخضوع لشروط الصحراء ، وكذلك الأمر بالنسبة الى الحمر فالشاعر بعد ان تغيب الاظعان عن عينيه يتلهى عن اوجاعه باجتياح الأرض وممارسة ضروب البطولة ، ويكبر نفسه عن ان ينحني امام جبروت الصحراء ، ولذلك فانه يخلع على خلفائه كل ما يمكن ان يبعده عن النهاية ، كما انه ينقذ اولئك الخلفاء في الوقت المناسب ، ليكفل للحياة دورتها واستمرارها ·

اذا فان "تأنيس" الحيوان حقيقة كبرى في ديوان ذى الرمّة· وتتساند هذه الحقيقة مع الموقف النفسي الكابر الذى يتخذه الشاعر من نواميس الحياة الصحراويّة ، ومع حقيقة اخرى هي ان كائنات الصحراء جميعا تتنزّل تحت احكام هذه النواميس، لتثبت ان الشاعر يرى في كل مشهد صورة من فاجعة هو شريك فيها ، وانه يلقي اعباءه على احياء الصحراء متنصلا منها،متفرجا بوجع لا سبيل الى انكاره · فالازمة اصلا أزمة الشاعر وهو من بعد قد بسط ظلها على سائر الاحياء ، حيثما استقرأ المماثلة بين ذاته وبينها ، او حيثما احتاج الى شريك يحمل معه اوجاعه او بديل يحملها عنه ،او ببساطة ، حيثما نطق الشاعر نيابة عنها واعرب عن احاسيسها الداخليّة ·

٤) ورغم متانة الحلف القائم بين الشاعر والحيوانين الوحشيين : الثور والحمار كانت اطلالة ذى الرمّة على ارض الصراع مزدوجة العدسة فحينما كانت الصحراء تمارس شراستها ضدّ الاحياء كانت العدسة تتركّز على عالم الوحش فتلتقط صور الحيوانات وهي تواجه جبروت الطبيعة في معركة غير متكافئة · حتّى اذا اتسعت رقعة العدوان الصحراوى اخذت العدسة تتّسع ايضا لتشمل اقرب الحيوان الى نفس الشاعر اعني ناقته · وتختلف نظرته الى الناقة عن نظرته الى الثور والحمار ، فالالفة بينهما عميقة ، وفي الناقة تجتمع جميع الصفات التي يحتاجها الشاعر في منالبته الصحراء ، هي شريكه في البطولة او صنوه ، ولذلك فانه يبعد عنها شبح الموت في كل صعوبة تخوضها ، ومن خلالها يرى الثور والحمار والظليم ، ولذلك كان كلما رسم الشبه بين ناقته وهذه الحيوانات ابعد شبح الموت عن نفسه بحجابين ·

٥) وقد كان من الممكن لقسوة الصحراء وضروب الشظف والعناء والعذاب فيها ان تغرس في نفس ذى الرمّة نحوها كراهية عميقة راسخة ، وهو قد كان يكره احيانا بعض تلك المظاهر

فيها ويواجهها بالعداء ، ولكن ذلك العداء العابر للصحراء لم يستتبع عنده موقفا كليّـا من المعاداة لها ، بل على العكس تماما ، كان الأغلب عليه هو الحب العميق لها الذى يشبه ولها دينيا . بل ان الامراكثر تعقيدا من كل ذلك ، فاحساس ذى الرمّة تجـاه الصحراء ليس عاطفة بسيطة وانما هو شعور مركّب من عناصر الحب والرهبة والتقديس والدهشة والاحساس العميق بحتميّـة التلازم بينه وبينهـا ، حتى لقد ظهرا معـا ككائـن واحد

وفي ضوء هذا الالتحـام الرحب تضيـع الحدود الصارمة في مفاهيم الكراهية والعداء والحب والتعاطف لتغـدو الطبيعة معبودة في اشـرس حالاتها كما هي معبودة في اشد هذه الحالات دعة ، ويغدو العذاب والتعذيب ضربا من امتزاج "السادية" و "الماسوشيّة" في هنيهة واحدة . ففي غمرة النشوة العظمى يصبح الانسان والصحراء شريكين في قدر واحد ، لا يستطيع واحدهما ، ولا كلاهما متكاتفين الانفلات من ربقتـه . وتتكتل عناصر هذا العالم جميعا في صراع والتحام يؤكد ان في صراع الأحياء فيما بينهم ، ثم في تلاحمهم بوجـه الصحراء ، وصراعهم معها ، ثم في الالتحام الجماعي بالصحـراء ، ارتباطا لا يفكّ ، ارتباطا يقف بالجميع على حدود قـوّة غيبيّـة مرهوبة تتصرّف بالأحياء والصحراء على حـد سـواء .

٦) وحين نظر ذو الرمّـة الى الصحراء من خلال ملكة التجريد وجد بين الصحراء وبـين القوى الغيبيّـة شبها كبيرا يبلغ احيانا حدّ التطابق ، ولذلك يتوازى في شعر ذى الرمّـة تياران كبيران : تيـار تتجسّـد فيه الصحراء معـنى الهيمنة والجبروت وتحلّ محل قوّة الموت والغيـب ، وتيار من التقوى المتدينّة للاله ، للقوة الغيبيّـة المطلقة ، منفصلة عن الصحراء . وتتدرج المفهومات الدينيّـة التي اوردها في شعره تحت الفئات التالية : ١) مفاهيم وقيم اسلاميّـة ٢) اشارات الى الشعائر الاسلاميّـة ٣) ممارسة الصلاة في الصحراء ابّان السفر ٤) اشارات دينيّـة في الأطلال ٥) النبـوّة ٦) استمطار الرحمة الاسلاميّـة ٧) الاستنجاد بالله والقسم به وشكـره والتسبيـح بمجـده .

ففي الابيات القليلة التي عبّر فيها عن بعض المفاهيم والقيم الاسلامية لم يعد ان تناولها كعنصـر موضّح (عبر التشبيـه) :

فُكَرٌ يَمُشّقُ طَعْنًا في جواشِنِها ... كأنّهُ الأَجْرُ في الأقبـالِ يُحْتَسَـبُ (١)

---

١) الديوان ٢٥ ، وفكرة الأجر تظهر عنده مرة اخرى : ص٣٣٤ ب ٩

اوكمرتكز للهجاء :

أَضَعْنَ مواقيتَ الصّلواتِ عمدًا وحالفنَ المَشاعِلَ والجِرارا (١)

او يقسم ببعض المعتقدات الاسلاميّة :

فلا تيأسَنْ من أنّني لكَ ناصِحٌ وَمَنْ أُنزِلَ الفُرْقانَ في ليلةِ القَدْرِ (٢)

او يستغل مفاهيم الموت والنشور ليشرح حالته العاطفيّة :

لَيالِيَ مَيْ مَوْتةٌ ثمّ نَشْرَةٌ لِمَا أُنْحِتَتْ من نَظْرَةٍ وكَلامِ (٣)

ومرة واحدة يردّ ظاهرة المطر الى ارادة الهية :

أَسقَى الالاهُ به حَزْوَى فجادَ بِهِ ما قابَلَ الزُرْقَ مِنْ سَهْلٍ ومِنْ جَلَدِ (٤)

واحيانا نحس كانه ينظم آيات من القرآن معددا بعض صفات الله واسمائه وذاكرا سطوته على الحياة والموت :

فقلتُ لا والمبدئِ المُعِيدِ الله أعلى الحمدِ والتحميدِ
ما دُونَ وقتِ الأَجَلِ المَعْدودِ موعودِ ربٍّ صادِقِ الوُعُودِ
هَلْ أَغْدُوَنْ في عيشةٍ رَغِيدِ
واللهُ أَدنَى لِي مِنَ الوريدِ والموتُ يلقَى أَنْفُسَ الشُّهودِ (٥)

وفي الفئة الثانية يشير الى الشعائر الاسلاميّة : من حصب الجمار (٦) ، الى التهجّد وقراءة القرآن بالليل (٧) ، الى كفّارة القسم او وفائه (٨) ، الى رسم صور الحجّ وذكر مواقيت شعائره (٩) ، والنظر الى الهلال (١٠) ثم التوجّه صوب الكعبة في مقام الصلاة :

---

١) الديوان ٢٠٠ . ويهجو ايضا بشرب الخمر واكل لحم الخنزير : ص٢١٩ ، ب ٤٧ . ويستغل شروط التيمم في الهجاء : ص١٦٧ ، ب ٢٥ .
٢) الديوان ٢٧١
٣) الديوان ٦٠٠
٤) الديوان ١٤٤
٥) الديوان ١٦٣
٦) الديوان ١٩٩ ب ٤٥
٧) الديوان ٢٨١ ب ٢٢
٨) الديوان ٢٩٤ ب ٥٠
٩) الديوان ٣٤٥ - ٣٤٦ ب ١٧ ، ٢٠ - ٢١
١٠) الديوان ٤٤٣ ب ٦٢ - ٦٤

وأَنْصُبُ وَجْهي نَحْوَ مَكَّةَ بالضُّحَى ... إذا كانَ مِنْ فَرْطِ الليالي بَدا لِيَا
أُصَلّي فَمَا أدري إذا ما ذكرتُها ... اثْنَتَيْنِ صليتُ الضُّحَى أمْ ثمانيا (١)

ويـذكر ممارسته الصلاة في عرض الصحراء وما يجـوز له من اجتزاء ببعض الركعات عن الفرض كاملا :

وَمَخْفَى فتى حلَّت له فوق رَحْلِه ... ثمانيةٌ جُرْدًا صلاةُ المسافـــر (٢)

ويصف نفسه ورفيقه وهما يؤديان هذا الفرض في القفر عند ناقتيهمـــا :

نَصِي الليلَ بالأيامِ حتّى صلاتُنا ... مُقاسَمَة يشتقُّ أنصافَها السَّفْـــرُ
نبادِرُ إد بـارَ الشّماعِ بأربـــعٍ ... منَ اثنَيْنِ عندَ اثنَيْنِ مَمشاهُما قَفْرُ (٣)

ويذكر المسجد بين العناصر التي يصيبها أثر التنقل والرحلــة :

عَفَتْ غيرَ آرِيٍّ واعضادِ مَسْجِـدٍ ... وَسُفْـعٍ مُنَاخَاتٍ رَواحِلِ مِرْجَـــلِ (٤)

ويفتخر بالنبــوّة :

أنا ابنُ النبيينَ الكرامِ ومَنْ دَعا ... أبًا غيرَهُمْ لا بُدَّ عَنْ سَوْفَ يُقْهَرُ
ألَمْ تعلموا أنّي سَمَوْتُ لِمَنْ دَعـا ... لهُ الشيخُ ابراهيمُ والشيخُ يُذْكَرُ
ليالِيَ تحتلُّ الأباطِحَ جُرْهُـــمٌ ... وإذْ بأبينا كعبةُ اللـهِ تُعْمَـــرُ
نبيُّ الهُدَى مِنّا وكلُّ خليفـةٍ ... فهلْ مثلُ هذا في البريّةِ مَفْخَـرُ (٥)
لنا الناسُ أعطانا هُمُ اللهُ عنـوةً ... ونحنُ لهُ واللهُ أعلَى وأكـــبرُ

ويدخل في ادعيته ذكر شفاعة النبيّ ونعيم الآخرة فيقـــول :

ولا زِلْتُما في حَبْرَةٍ ما بقيتُمـــا ... وصاحبتُما يومَ الحسابِ مُحَمَّـــدا (٦)

ويقـــول :

يا صاحِبَيَّ أُنْظُرا آوَكُمَا دَرَجٌ ... عالٍ وظِلٌّ من الفِرْدَوْسِ مَمْـدُودُ (٧)

وقد لجأ ذو الرّمة الى اسم الله في غير موضع ليؤكد اقواله (٨) تارة او ليستنجد بالله على خصم (٩) او ابتغاء مطمع (١٠) او لرفع الشكر الرسميّ الذى يفتقد حرارة الايمان :

---

١) الديوان ٦٥٢ ... ٢) الديوان ٢٩٣ ... ٣) الديوان ٢١٨
٤) الديوان ٥٠٢ ، وانظر ٣٧٣ ب ٢ ... ٥) الديوان ٢٣٧
٦) الديوان ١٢١ ... ٧) الديوان ١٣٢ ، وانظر ايضا ٥٤ ب ٤ ، ٣٥٤ ب ٩
٨) الديوان ٤٢ ب ٢٠ - ٢١ ، وانظر ٤٠٦ ب ١٤
٩) الديوان ٦٧ ب ١٤
١٠) الديوان ٢١٣ ب ٢٥

فلمَّا جَرَتْ في الجَزْلِ جَرْيًا كأَنَّهُ سَنَا الفجرِ أَحْدَثْنَا لِخَالِقِنَا شُكْـرَا (١)

غير ان هذه الصور المستمدّة من الدين لم تكن اكثر من عامل مساعد على ابـراز شكل شعريّ هنا او هناك ، وهي ليست قويّـة اذا وضعت الى جانب صور الصحراء ، ومـا فيها من احساسات تشبه التعبّـد الوثـني لها ، ولقواها المحجوبـة ، وقد مرّ بنا كيـف استغلّ ذو الرّمة المفهومـات الجاهليّـة في الحديث عن الأنـواء . وهذا يشبه ان يكون تقليدا شعريّـا استعاره ممن سبقه ، ولكن الرؤيـة الشعريّـة التي يواجه بها ذو الرمّـة عالمه هي التي تحدّد موقفه العام ، ورؤيته لتبدل الفصول وصراع الاحياء ، ربما دلّت على انه كان يحسّ عالمه احساسا اقرب الى البدائية الوثنيّـة ، كان في نظره الى الغيب موحّدا مقيّـدا بتعاليم الدين ، وكان في رؤيته الحقيقيّـة للعالم يحسّ بقـوّة القوى الموجودة في هذا الكون الصحراوى التي توجهـه وتوجه غيره وكأنمـا هي تختار فعلها بنفسها . وهكذا اضحت الطريق ممهّدة امام الطبيعة الصحراويّـة لتأخذ مداها في نظره فتتمثّـل في مزاجه المخذول - رغم وقفته الصامـدة في الصراع - متألهة او شبيهة بالمتألهـة .

وربّما كان هذا التأليه يفتقـر الى شواهد صريحة من الشعر نفسه اذ هو في الواقع ناجم عن تجريد من مجسّـد ، ثم اعادة تجسيـد المجرّد . وبتعبير ابسط ، واكثر مباشرة ، هو ناجم عن تحميل منظورات الطبيعة خصائص فعّـالة تنتمي الى طاقة جبّـارة مجرّدة . فالصحراء المنظورة تتمتّـع بقـدرات تجريديّة تحقق ذاتها بآثار ملموسة عن طريق عوامل ملموسة وبمقتضى نواميس ثابتة . فهي ، الكائن المادّى ، قاسية بقسوة ماديّة تتألف من عناصر الشمس والريح والمطر والسراب والغبار والقحط والضـوء والظلمة الكثيفـة الرهيبـة .

٧) ولم يكن ذو الـرّمة ليتولّه بالصحراء هذا الوله لولا انّه اسبغ عليها صفات الأنوثة ، فإذا الانثى والصحراء يخضعان لقانون التطابق في نظرته العامّة ، وذلك انما اهتدى اليـه حين استغلّ ملكة التشخيص ، وحين اصبحت الصحراء انثى اصبحت تشد الشاعر اليهـا برابطتي الحب والجنـس .

ولعل هذا التطابق يبدو في ادنى درجاته النفسيّة والفنيّـة مجرد تشبيه او استعارة بسيطة تجمع بين جـزء من جسد المرأة ومظهـر او جـزء من اجزاء الطبيعـة :

وذي أُشُرٍ كالأُقْحُوانِ أَرَتْدَتْ بِهِ حَنَادِيجُ لَمْ يَقْرَبْ سِبَاخًا وَلَا بَحْرَا (٢)

---

١) الديوان ١٧٦ ٢) الديوان ١٧٢

ورغم ان التشبيه والاستعارة يكشفان عن انعطاف الشاعر الى روية داخلية حميمة تقيم علاقة وثيقة بين المشبّهين المتباعدين في الظاهر ، الّا ان هذا الضرب من الروية يبقى ادنى درجات التقريب بين المرأة والصحراء . وتقع في حدود هذه الدرجة تشبيهات مركّبة تتجاوز التشبيه البسيط بتوسيع رقعة الشبه لتشمل من المشبّهين مساحة اكبر واكثر تفصيلا ولتضمّ الى حقل تلك الروية قطاعا كبيرا من شخصية المرأة وآخر مماثلا من " شخصية " الصحراء :

كَأَنَّ أَعْجَازَهَا وَالرَّيْطُ يَعْصِبُهَا ... بينَ البُرِينَ وأَعْنَاقُ العَوَاهِيجِ (١)
أنقاءُ سارِيةٍ حَلَّتْ عزاليهَـا ... من آخرِ الليلِ ريحٌ غيرُ حَرْجُوجِ

والشروط التي يلحّ الشاعر على توفّرها في الصورة الصحراوية المقابلة لصورة المرأة حافلة بالجنس، ولكن الايحاءات هنا هادئة زاخرة بالنضارة والبضاضة والشكل المرصوص المستوى التام الذى اضفته على الكثبان مياه تلك السحابة الرضيّة التي انهلّت رخيّة مع الفجر ، واية اثارة تكمن في هذا الجسد الذى التصق الثوب عليه فاظهر مفاتنه وتلويّاته وانتصابه الشبق !

وفي الدرجة الثانية من درجات التطابق بين المرأة والصحراء يصبح التطابق كاملا حتى لتختفي اداة التشبيه :

وفي العِزْطِ من مَيٍّ تَوالي صَرِيمةٍ ... وفي الطَّوْقِ ظَبْيٌ واضحُ الجيدِ أَحْوَرُ (٢)

في هذه الدرجة ينتهي الانفصال بين الانثى والارض بحيث يستحيل تحديد ما فعله الشاعر : هل انّث الارض ام جعل المرأة أرضا :

تَرَى قُرْطَهَا في واضِحِ اللَّيْتِ مُشْرِفًا ... عَلَى هَلَكٍ في نَفْنَفٍ يَتَطَوَّحُ (٣)

والبيت الذى استشهد به بعض المصادر (٤) على انه مثال على التشبيه المقلوب :

وَرَمْلٍ كَأَوراكِ العَذَارَى قَطَعْتُهُ ... إذا جَلَّلَتْهُ المُظْلِماتُ الحَنادِسُ

ليس تشبيها مقلوبا ، وانما وجه الشبه خاصة مركوزة في المشبّهين ، انها خاصة مشتركة ، والشاعر هنا لا يسبغ على الكثبان صفات انثويّة ليست لها ، كما أنه حين يشبّه المرأة بالارض :

أَنَاةً بَخَنْدَاةً كَأَنَّ إِزارَهَا ... إذا أَنْجَرَدَتْ مِنْ كُلِّ دِرعٍ ومِفْضَلِ (٥)
على عانِكٍ مِنْ رملِ يَبْرِينَ رَشَّهُ ... أهاضيبُ تلبيدًا فلمْ يَتَهَيَّلِ

---

١) الديوان ٧١ ٢) الديوان ٢٢٥ ٣) الديوان ٨٢
٤) الخزانة ١/ ٣٠٠ ، زهر الآداب ١/ ٣٩٣ ، سمط اللآلي ١/ ٤٤٣ ، والبيت في الديوان ٣١٨.
٥) الديوان ٥٠٨

لا يسبغ على الانثى صفات صحراوية ليست لها . لقد تطابق الكائنان في وهمه حتى لقد اضحت الخصائص الموضوعيـة العائدة لكل منهما على حدة في رحلة مستديمة بينهماعكسا وطـردا ، وبلغت الاستعارة عنده اعلى ذراها الشعرية في الدرجة الثالثة من درجات التطابق ، فـي درجة التحولات التي طابقت بين هويتي المرأة والصحراء :

وَبَيْنَ مِلاثِ المِرْطِ والطَّوْقِ نَفْنَفٌ   هَضِيمُ الحَشَا رَأْدُ الوشاحَيْنِ أَصْفَرُ (١)

وقد اضحت الأعجاز كثبانا ، واكتسبت الكثبان خاصية اهتزاز الأرداف :

تَرى خَلْفَهَا نِصْفًا قناةً قويمةً   ونصفًا نَقًا يرتَجُّ او يتَمَرْمَـــرُ (٢)

وانتشرت عدوى الجنس ، فان تكن الأتان الصحراوية بدت زمن الشدة كامرأة فارك :

تَرى القلوةَ القَوْداءَ منها كَفارِكٍ   تصدّى لعينَيْها فَصَدَّتْ حليلَها (٣)

فإن تفجرّ النور المنتظر بعد ليل الكوابيس يبدو بهيجـا كامرأة تتعرّى ، وكما تخلع المـرأة ثيابها لتظهر بالتدريـج جيدها ولبتها ، كذلك تخلع السماء سوادها وظلمتها لتظهر انوارهـا :

كأنَّ عمودَ الصُّبْحِ جيدٌ وَلَبَّةٌ   وراءَ الدُّجَى من حُـرَّةِ اللون حاسـرِ (٤)

حتى النجوم اصبحت قوى يوجهها الجنس ، فغدا سهيل في عين السارى فحلا انهكه الانقياد لشهواته :

فقدْ أوْرَثَتْني مَيُّ مثلَ الذي بِهِ   هَوَى غَرْبَةٍ دانِي لهُ القَيْدُ قاصِـرُ
لقدْ نامَ عن ليلي لَقيطٌ وشاقَني   من البرقِ علويُّ السَّنَا متياسِـرُ
أرِقْتُ لهُ والثلجُ بيني وبينَـهُ   وحَوْمانُ حُزْوى فاللِّوى والحرائِـرُ
وقدْ لاحَ للسّاري سُهيلٌ كأنّـهُ   قَريعُ هِجانٍ عارضَ الشَّوْلَ جافِـرُ
نظرتُ ورائي نَظْرَةَ الشوقِ بَعْدَما   بدا الجوُّ مِنْ جَيٍّ لنا والدساكِـرُ
لأنْظُرَ هلْ تبدو لِمَيَّيَّ نَظْـرَةٌ   بِحَوْمَانَةِ الزرقِ الحمولُ البواكِـرُ (٥)

ويذكر ذو الرمة صراحة الصلة الوثيقة بين حبّه للأرض وحبه للمرأة :

أُحِبُّ المكانَ القَفْرَ مِنْ أَجلِ أنّني   بِهِ أَتَغَنّى بِاْسمِهَا غيرَ مُعْجَـمِ (٦)

---

١) الديوان ٢٢٦   ٢) المصدر نفسه   ٣) الديوان ٥٥٨
٤) الديوان ٢٩٠   ٥) الديوان ٢٤٢ - ٢٤٣   ٦) الديوان ٦٢٨

وكقولـــه :

لقد كنتُ أهوى الأرضَ ما يستفزّني ... لها الشّوقُ إلّا أنّها مِنْ دِيارِكِ (١)

وتختلط الحدود بين المرأة والارض على نحو يمتزج فيه الجنس بالهرب من حقائق الموت والفنـاء :

وَحُبّبها لي سَوادَ الليلِ مُرتَعِدًا ... كأنّها النارُ تَخْبُو ثُمّ تَلتَهِـــبُ
وَاسَوأتاهُ ثُمّ يا وَيْلي وَيا حَرَبِـي ... إنّي أخو الجسمِ فيهِ السُّقْمُ والكَرَبُ
ليالِيَ اللهوُ يُطبيني فأتبَعُـــهُ ... كأنّني ضارِبٌ في غَمْرَةٍ لَعِـــبُ
لا أحسبُ الدهرَ يُبلي جِدّةً أبدًا ... وَلا تَقَسّمُ شَعْبًا واحِدًا شُعَـبُ
زارَ الخيالُ لِمَيّ هاجِعًا لَعِبَتْ ... بِهِ التّنائِفُ والمهريّةُ النُّجُـــبُ
مُعَرِّسًـا في بَياضِ الصّبحِ وَقْعَتُهُ ... وسائِرُ السّيرِ إلّا ذاكَ مُنْجَـــذِبُ
أخا تنائِفَ أغفى عندَ ساهِمَةٍ ... بأخْلَقِ الدّفِّ من تَصْديرِها جُلَبُ (٢)

وحيث يرقى الجنس الى معانقة الفجيعة ويغدو صنو الفناء في شخصيّة المعبود تبرز في القصيدة العناصـر التالية : (٣)

اولا : الهموم بانواعها ، وخاصة همـوم الحبّ .

ثانيا : طيف الحبيبـة والاشواق الجنسيّـــة .

ثالثا : اجتياح الارض والمناهل والليل هربا من المرأة الى الارض ، وهربا من الارض الـى المرأة ، في تواتر عنيف " يَهْتِك " حرمة الطبيعة " شَجًّا " و " قَطْعًا " و " ادّراعًا " و " دَقًّا " و " هَتْكًا " و " خَبْطًا " و " تَبَطُّنًا " و " اعْتِسافًا " و " طَيًّا وَجَدْعًا " و " تَخَطِّيًا " و " صَدْعًا " و " اغتِماسًا " و " اجْتِيابًا " و " مُجاوَزَةً " و " تَهْجيرًا " و " إدْلاجًا " . وليس هذا الهرب الّا تعويضا بالمرأة عمّا تكلّفه الصحراء من مشاقّ :

زارَ الخَيالُ لِمَيّ بَعْدَ ما رَحَلَتْ ... عَنّا رَحا جابِرٍ والصُّبحُ قَدْ جَشَرا
بِنَفْحَةٍ من خُزامَى غايِحٍ سَهِلٍ ... وَزَوْرَةٍ من حَبيبٍ طالَما هَجَرا (٤)

---

١) الديوان ٤٢١ ... ٢) الديوان ٦ – ٨

٣) الديوان ٥٥ – ٥٩ ب ٨ – ٣١ ، ١٢٨ – ١٣١ ب ٢٧ – ٤٢ ، ١٤٥ ب ٩ – ١٢ ، ١٨٩ – ١٩٠ ب ٢٧ – ٣٤ ، ٢٤١ – ٢٤٨ ب ٩ – ٣٨ ، ٢٩٠ – ٢٩٤ ب ٣٢ – ٥٠ ، ٣٧٨ – ٣٨١ ب ١٢ – ٢٥ ، ٣٦٣ – ٣٩٤ ب ١٩ – ٢٢ ، ٥٢٥ – ٥٢٩ ب ١٢ – ٣١ ، ٥٩٦ – ٥٩٧ ب ٨ – ١٧ ، ٦٠١ – ٦٠٢ ب ١٣ – ١٨ ، ٦١٨ – ٦١٩ ب ٢٩ – ٣٤ ، ٦٣٨ – ٦٤١ ب ١١ – ٢٣ ، ٦٤٣ ب ١٢ – ١٥ .

٤) الديـوان ١٨٩ .

وتعويضا بالصحراء عما تكلفه المرأة من دلال وحرمان وبعاد ، اذ سرعان ما يكتشف ، وفي القصيدة عينها ، وفي الابيات التي تلي مباشرة ، انّ التي تعلّق بطيفها لينجو من هول الليل والصحراء ليست اقلّ اضطهادا له من الليل والصحراء ، فيعود الى الارض القاتلة - الحبيبة ينغمس فيها ويكتسحها :

هَيْهَاتَ مَيَّةُ مِنْ رَكْبٍ على قُلُصٍ ... قَدْ أَجْهَدَ بِهَا الأَدْلاجُ وأَنْشَمَرَا
راحَتْ من الخَرْجِ تهجيرًا فما وقفَتْ ... حتّى إنفأى الفأْرُ عن أعناقِها سَحَرَا
يسمُو الى الشرفِ الأقصى كما نظرَتْ ... أَدْمٌ أَحَنَّ لَهُنَّ القانِصُ الوَتَرَا
فَمَنْهَلٍ آجِنٍ قَفْرٍ مَحَاضِرُهُ ... تُذْري الرياحُ على جَمَّاتِهِ البَعَرَا
أَوْرَدْتَهُ قَلِقَاتٍ الغُفْرُ قد جَعَلَتْ ... تُبدي الأَخِشَّةُ في اعناقِها صَعَرَا (١)

ويكون قراره الاخير في الارض يفرغ فيها حرقته التي تتآكل فيها النقمة والشهوة :

أَجِدَّكَ إِذْ وَدَّعْتَ مَيَّةَ إِذْ نَأَتْ ... وَوَلّى بقايا الحبِّ إِلّا أَمينُهَا
وَإِنّي لَطَاوٍ سِرَّهَا مَحْفِلَ الحَشَا ... كَمُونَ الثَّرَى في عَهْدَةٍ لا يُبِينُهَا
وأَجْعَلُ فَرْطَ الشوقِ بالعيسِ إِنَّني ... أَرى حاجةَ الخُلّانِ قَدْ حانَ حِينُهَا
إذا شِئْنَ أَنْ يَسْمَعْنَ والليلُ دامِسٌ ... اذا الليلُ والريحُ تَهْوي فنونُهَا (٢)

اى انه ينصرف الى الصحراء والابل ليتناسى بصحبتها همومه الحبيّة ، وما خلطه الدائم بين جسد المرأة والارض الا نتاج حتميّ لما يرى في الارض من انوثة عوّضته عن جسد ميّة . واذ يتوق الى تبطّن المرأة فيعجزه (٣) يتبطّن الصحراء :

تَبَطَّنْتُهَا والقيظُ ما بَيْنَ جَالِهَا ... إلى جَالِهَا سِتْرًا من الآلِ نَاصِحُ (٤)

ويخلع عنها ستر السراب التي تستر عريها المثير . ولعل ذروة الشحنة الجنسيّة في الارض تكمن في تلك الابيات التي تجعلها انثى وحشيّة بلا قلب . وهنا تلتقي حقائق الجنس والموت ونزعة تعذيب الذات في الالتحام بالحقيقتين متمثلتين في الارض :

فَمَا أُمُّ أَولادٍ تَكولُ وإنّما ... تَبوءُ بما في بَطْنِها حينَ تَثْكَلُ
أَسَرَّتْ جَنينًا في حَشًا غيرِ خارجٍ ... فلا هُوَ منتوجٌ ولا هو مُعْجَلُ
تموتُ وتُحْيي حائلَ من بَناتِها ... ومنهُنّ أُخرى عاقِرٌ وهيَ تحْمِلُ (٥)

---

١) الديوان ١٨٩ - ١٩٠
٢) الديوان ٦٤٧ . ولا يغرب ان هذه القصيدة هي التي يبكي فيها زواج ميّة من ابن عمها عاصم بن قيس المنقري .
٣) الديوان ٤ ب ١٦ ... ٤) الديوان ١٠٢
٥) الديوان ٤٦٢ . وصورة اجهاض الناقة ذروة اخرى من ذرى لقاء الجنس ، الذى يعطي الحياة ، بالموت الذى يعلن عن اخفاق تلك الغريزة .

لقد أترع الشاعر الارض بخصائص الأنثى فامتزجت هذه بما في الصحراء من نزعة ' سادية ' وايحاءات خذلان وتخلّ وضياع وغآلة ووحشة وتحيّر وعبور وفناء وفزع وكآبة ويأس وشحّ . وهنا فقط يكتمل مفهوم الوله القرباني الذى محضه ذو الرّمة الصحراء ، وتتّسع دلالة القول بنزعتي تعذيب الذات والآخرين اذ الصحراء في الاخير وجه انساني - الهي - مؤنث يحبّه الشاعر ويقاتله . وتكون حصيلة هذا الانغماس ارهاقا وسوداوية واحساسا باستحالة الخلاص عبر الارتواء الجنسيّ المستحيل . ويشيع بنتيجة هذا حنين سهم يتصاعد من الديوان وبخاصة من الابيات التي تتناول المرأة (والرفيق) في شجو حزين ورقة بالغة تبدو احيانا كتون للانسحاب من جحيم الحياة في تلك البيئة والعودة الى الرحم :

لَعَمْرُكَ إنّي يومَ جرعاءِ مالكٍ ... لذو عَبْرةٍ كُلّا تفيضُ وتَخْنُقُ
وإنسانُ عيني يحسُرُ الماءَ تارَةً ... فيَبْدو وتاراتٍ يَجِمُّ فيَغْرَقُ
يلومُ على مَيٍّ خليلي وَرُبّمـا ... يجورُ إذا لامَ الشفيقُ ويَخْرَقُ
ولو أنّ لُقمانَ الحكيمَ تعرّضَتْ ... لعينيهِ ميٌّ سافرًا كادَ يَبْرَقُ
غَداةَ امْتَنّي النفسُ أنْ تَسْعِفَ النّوَى ... بمَيٍّ وقدْ كادَتْ منَ الوَجْدِ تَزْهَقُ (١)

والعلاقة القائمة ، في شعر ذى الرّمة ، بين الانسان ومظاهر الأنوثة والألوهة في الطبيعة ترتكز الى حقائق نفسيّة اهتدى اليها الشاعر بحدسه الشعرى النفاذ ، او هي حقائق موضوعيّة لم يتعمّد بناء عالمه الشعرى على شكلها ومثالها ، ولكنه في الوقت نفسه انسجم معها تماما . هذه الحقائق تنبع من انقسام الوجود الى قطبين مذكّر ومؤنّث . وقد ارتسمت هذه الصورة في عالم الابل والحمر الوحشيّة على صعيدى المتعة والصراع لأجل البقاء ، حيث كانت مهمّة حفظ النوع - عندما يدلهّم الخطر على الاخص - منوطة بالذكر ، وكان هو المسؤول والقائد المبادر وكانت الاناث سلبيّة تحتمي بالانتظار . غير ان هذا التقسيم لم يبق جامدا بل اكتسب صيغة متحوّلة معقّدة . فبعد تخطّي كل التحولات التي تخضع لها كائنات الديوان ، يبقى هناك فحل وحيد يحتكر بثبات كل خصائص الفحولة المتجسّمة برجهما البطولي الصامد في مواجهة الفجيعة ، هو الشاعر ، وانثى وحيدة تحتكر بثبات كل خصائص الانوثة المقتحمة المستنزفة المعبودة ، والمنقسمة الى وجه باطش ووجه هني ، هي الأرض ويلتحم الاثنان في اتحاد وصراع كائنا يعطيان الوجود وحدة قائمة على التجاذب الجنسي والتقديسي الصاهر . اما سائر الكائنات من احياء واشياء وعوامل فانها تتحول بدينامية عجيبة .

---

١) الديوان ٣٩١ - ٣٩٢

٨) وخلاصة القول ان ذا الرمّة في موقفه النفسيّ اتخذ لنفسه صورة "البطل" الذى يؤمن بانه لا بد من المواجهة فلا يجبن امام التحديات وانما يجتاح الصحراء بكل ما تميئه من صعوبات ، ويصارع ما يقف في طريقه ، ولكنه كان يعرف ان الهزيمة النفسيّة امر محتوم ، ولهذا سار في رؤية التطابق بين نفسه وبين الصحراء وعناصرها ، وقد مكنه ذلك التطابق من :

أ) ان يسقط الهزيمة على اشخاص سواه من الاحياء ، فيهم ناقته والحمار الوحشيّ والثور والظليم .... الخ .

ب) ان يهرب من وجه الازمة الجنسيّة ، حينا باصطناع العفّة ، وحينا بمعانقة الأرض وتحدياتها المختلفة .

ج) أن يذوّب شخصه في نطاق كونيّ كبير بحيث لا يحسّ عنصر الزمن الذى يقربه من موعد الهزيمة

ولكن معاودة حتميّة الهزيمة واستبدادها بنفسه وسيطرتها على مشاعره الدخيلة لم يستطع ان يصرفها عنه اسرافه في اقتحام الطبيعة واجتياح الأرض وخوض المجهول ، ولهذا كان في قرارة احساسه يدرك تماما معنى هزيمة "البطل" ، وهذا الذى ملأ ديوانه بنغمة ذات ثلاث شعب ١) الكآبة والحنين المبهم والسوداويّة ٢) الاحساس بالغربة المستمرة في اطار من رحلة لا تنتهي ٣) الالحاح على مظاهر عيوان الصحراء كأن ذلك الالحاح تعويد للنفس على تحمّل الفاجعة الختاميّة .

ب - الآثار الفنيّة

يتناول شعر ذى الرمّة رقعة ضيقة من العالم الخارجي ، ذات بعد افقي واحد ينتظم الصحراء والانسان عامة والمرأة خاصة . غير ان لهذا العالم غناه الكثيف ، فضيق الرقعة لم يفقر محتواه الشعرى ، لأنه لا يرتكز الى تنويع الموضوعات قدر ما يتكىء على استبطان وجه فريد ، واستكناه ما فيه من حقائق ، وشحنها بحقائق الشاعر النفسيّة . ولعل مردّ هذا الغنى وصبغته الانسانيّة ، التي اخرجت ولع ذى الرمّة بالصحراء عن منطق الرسم الفوتوغرافي الدقيق ، يكمن فيما ذكرته من الالتحام العميق بين الشاعر والمرأة والصحراء ، وفي الطبيعة المأساويّة الختاميّة لهذا الالتحام .

وذلك هو ما كفل لشعر ذى الرمّة - رغم انه يبدو للوهلة الأولى جاهلي الشكل - صفة الاستقلال الداخلي عن النماذج الجاهلية وما ذلك الّا لتفرد احاسيس الشاعر واستجاباته لدقائق المعالم الصحراوية على طريقة فنيّة متفردة .

١ - بنيـة القصيـدة

وتلك العناصر الصحراوية المعدودة التي تشكّل الموضوعات المتكررة لكل قصائد الديوان ، والموقف الشعريّ الذى لا يتغير حيال المرئيات والانسان والمرأة والقضايا ، حكمت على قصائد الديوان بأن تكون ذات بنية قياسية واحدة لا تتغيّر الّا من حيث نسبة الغزل في قصيدة دون قصيدة او من حيث الاسراف في التركيز على مرئى دون آخر . هذا الحكم يصحّ على قصائد الديوان جميعا ما خلا قصائد الهجاء والفخر الاتباعي حيث تطرأ على عالم الديوان عناصر غريبة ، وقصائد المدح حيث بالاضافة الى العناصر الغالبة تضحي الرحلة في الصحراء هادفة ، وما خلا بعض المقطوعات (١)

---

١) في الديوان سبع عشرة مقطوعة تراوح بين البيت المنفرد والابيات العشرة . وتتوزع على الاغراض التالية : الغزل ، والهجاء ، والمدح ، والفخر ، والوصف .
وفيه عشر اراجيز ، منها خمس قصار ، وتتوزع جميعا على الغزل ، ووصف عناصر صحراويّة ، واختراق الصحراء ، وهناك من القصار واحدة في المدح واخرى في الهجاء
وفيه ستون قصيدة متوسطة وطويلة معظمها مكرّس للمرأة والصحراء ، وبعضها تخالطه اغراض اخرى كالفخر والهجاء ، او الفخر والمدح ، او المدح والشكوى . وبعضها يدعي المدح ولا يفعل ، وبعضها يقتصر على بضعة ابيات في المدح . اما قصائد المدح الحقيقية - نسبيا - فلا تتجاوز التسع ، ولا تختفي الصحراء الّا في واحدة منها (الرابعة والخمسون) واكبر قصيدة في المدح (السابعة والخمسون) فيها ستة واربعون بيتا في المدح من مجموع ابياتها البالغ مائة بيت تماما ، وهي فريدة من حيث تخصيص الشاعر هذه النسبة الكبيرة من ابياتها للمدح ، ورغم ذلك بقيت الصحراء فيها هاجسه الاكبر .
والقصائد التي كرّس الشاعر نسبة معقولة منها للهجاء تسع ، وكلها يبقى هاجسها الأول في الصحراء .
اما الفخر فقد خالط قصائد المدح وقصائد الهجاء .
ومن هذه القصائد الستين سبع وثلاثون قصيدة اقتصر فيها الشاعر على صبواته النسائية والصحراوية دون ان يقحم عليها اية شائبة او عنصر غريب عن عالمه . هذا من الوجهة الاحصائية ، اما عمليّا فقليلة هي القصائد التي انحرفت عن هذا الغرض ، ومعظم تلك التي لم تدخل في عداد القصائد السبع والثلاثين استثنيت لبيتين او ثلاثة فيها خرجت عن محور الصبوة المزدوجة .

ولم تخرج بنية القصيدة في ديوان ذى الرمة عن حدود ما قاله ابن قتيبة ، في وصفه القصيدة العربية ، من ان " مقصد القصيد انما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار ، فبكى وشكا ، وخاطب الربع ، واستوقف الرفيق ، ليجعل ذلك سببا لذكر اهلها الظاعنين ... ثم وصل ذلك بالنسيب ، فشكا شدة الوجد والم الفراق ، وفرط الصبابة والشوق ... (ثم) عقّب بايجاب الحقوق ، فرحل في شعره ، وشكا النصب والسهر ، وسرى الليل وحرّ الهجير ، وانضاء الراحلة والبعير ... " (1) وليس يخفى في وصف البنية القياسيّة لقصائد ذى الرّمة ما اكمل به ابن قتيبة من الحديث عن الانتقال للمدح ، رغم ان ذلك ينطبق على قصائد المدح حيث مدح . ولو شاء الباحث ان يصف الهيكل الخارجي لقصيدة ذى الرّمة لما خرج عن حدود ما ذكره ابن قتيبة الّا ان يسترسل في التفصيل .

هذه هي البنية القياسيّة التي على مثالها بنيت الغالبيّة العظمى لقصائد الديوان ، ومن ضمن حدودها يمكن التمييز بين شكلين من اشكال القصيدة :

ا - الشكل الاول (2)

يرتكز على حركة درامية تتلاحق فيها المشاهد التي تصوّر قصة الحياة - متجددة او معادة ويغيب الشاعر عن فصول هذه الصور لانه هو الذى يحرّكها وتجرى قصائد هذا النمط على النظام التالي :

الوقوف على الرسوم المطورة او المموهّة بالغبار وتعاور الريح اياها ، فالتشبيب بميّة (او بأخرى) ثم ذكر مجئ الصيف وما يستتبع ذلك من جفاف ورحيل فوصف الاظعان ومواقف الوداع ، ثم يهرب من هموم الحبّ باجتياح الأرض ومنظوراتها من مياه وكثبان ومرتفعات وباختراق هاجرة النهار وسرابه ، وظلمة الليل ورهبته ، ممتطيا ناقة يصفها ، ثم يشبهها بالحمار الوحشيّ او الثور الوحشيّ او الظليم ، او بالثلاثة في موجات تمثيليّة متعاقبة كما هو الحال في القصيدة الأولى في الديوان وهي ذروة هذا المنحى . ثم يستطرد في وصف رحلة الوحش من مشتاه الذى جفّ وامحل الى مصيفه الخطر حيث ينتظره الصائد فيرميه ويخطئ فيهرب ناجيا ظمآن ، او حيث تنتظره كلاب الصائد بعد ليل مثقل بالهلع ، او حيث تنتظره فراخه الجارية المهدّدة .

1) الشعر والشعراء ، دار الثقافة ٢٠ - ٢١
2) القصائد التي تندرج في هذا النمط هي التالية : ١ ، ٧ ، ١١ ، ١٧ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤٨ ، ٦٨ ، ٧٥ ، ٧٨ .

هذا المحور الدرامي يؤدي لقصيدة ذي الرمة خدمة هامة ، من حيث انه يبرز الطابع الدائري لبنيانها ، وخاصة في قصص الوحش فعودة الوحش في نهاية مغامرته الى وضع حافل بالمعطيات التي بدأ بها تؤكد الطبيعة الدائرية للحياة في الصحراء . ثم ان هذا المحور يؤدي الى تركيز الطبيعة الناشمة لعلاقة الحي بالصحراء ، تلك الطبيعة التي تحاول قصائد المنحى الثاني تشتيتها بما تدفع ، الى سطح المغامرة ، من بطولات الشاعر . فان تكن قصائد المنحى الثاني مكرّسة للمح سريعة تصوّر اضطهاد الطبيعة للكائنات الحيّة ، وبالمقابل تعرض لوحات هائلة تصوّر اختراق الشاعر لهذه الطبيعة ، فان قصائد هذا المنحى الأول هي بالدرجة الأولى قصائد التركيز على الفخ المميّأ لكل من رمته يد الصانع الغائبة ، في الصحراء .

ب الشكل الثاني (١)

قصائد الاجتياح والاقتحام حيث يواجه الشاعر قوى الطبيعة ويهتك اسرارها ومظاهرها ويرد على التحدي بتحدّ اعنف منه . والبنيان في هذه القصائد مرتكز الى ظاهرتين :

اولا : تراكم البطولات.

ثانيا : الخاتمة (٢) المؤذنة بالتلاشي النهائي ، بحيث تتطاير القصيدة اشلاء بدلا من ان تتركز .

وتتساند هاتان الظاهرتان لتؤديا الى اعتبار البناء دائريا ايضا في قصائد هذا القسم فهنا تتراكم البطولات المتشابهة على شكل قفزات في مغامرة عشوائية تبدأ بالرحلة وتنتهي اما بالرحلة واما بالتوقف المتعب عند مظهر من مظاهر الصحراء او احيائها ، وكأنما يرفض الشاعر ان يتابع رحلة ادرك عبثها - بفعل تنبّه مفاجيء كاللطمة وهذه - في الحسابات النفسية - هي الهزيمة بعينها وان رفض الشاعر الاقرار بها .

وهذا الشكل الثاني من شكلي القصيدة يجري على نظام مشابه للأول سوى انه يفارقه في عنف الدورات وقصرها وتواترها بسرعة متقطعة الانفاس قلقة كثيرة التنقل ، وهذا التباين يبدأ بتشبيهات الناقة تشبيهات قصيرة لتفسح لسلسلة البطولات فتتدحرج في حلقات دائرية سريعة البروز ، سريعة الاختفاء وتتعاقب المجاهل التي يرتادها الشاعر ، والمياه المهجورة

---

١) ابرز قصائد هذا النمط هي التالية : ٥ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ ، ١٦ ، ١٨ ، ٢١ ، ٢٤ ، ٢٩ ، ٣٢ ، ٤١ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٥ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٤ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٧٠ ، ٧٦ ، ٧٧ .

٢) انظر بشكل خاص نهايات القصائد التالية : ٥ ، ٨ ، ١٠ ، ١٦ ، ١٨ ، ٢٤ ، ٤٥ ، ٥١ ، ٦٠ ، ٧٦ .

التي يردها ، والمفازات الممنوهة التي يشجّها او يتبطّنها ، والليل البهيم الذى يدلج فيه ... الخ ولعل ابرز قصيدة تمثّل هذا النمط هي القصيدة الرابعة والعشرون .

اذن فالبنية الدائرية هي السمة الغالبة على قصائد ذى الرمّة ، يؤكد ذلك : الدوران المضمّن في قصة الوحش ، والمعاودة الدائريّة على المواضيع والمرئيات عينها من ضمن الموقف الواحد الذى لم يتغيّر ، والنهايات التي لا تستجمع حصيلة ولا توفّر قرارا ، بل ترغم على العودة الى البداية . وان تكن كل دورة في قلب القصيدة جرما صغيرا فيه بذرة الوجود الفردى المستقلّ ، من حيث ان كل واحدة منها تحمل في مدارها حيّا وشيئا ، وتتبع نظام الانفصام الكوني بين طبيعتي الفحولة والانوثة وتمثل المواجهة في مرحلتي الانفصال والالتحام ، ان يكن هذا صحيحا فانه لا يعني ابدا ان قصيدة ذى الرمّة مفككة او انها بناء مفروض على هذا الاجزاء فرضا ، بل ان صحّة ذلك تؤكد ان القصيدة هي الهيكل التعبيرى لحالة موازية لها جوهرا وتركيبا ، فكل قصيدة من قصائد الديوان عرض – يطول او يقصر – للصحراء ، ينطلق من زاوية معاناة شخصيّة اصيلة لها وهذه المعاناة تشمل جميع مظاهر الصحراء التي تعبّر عنها هذه الدوائر ، وفي نطاق هذه المعاناة الذاتية الغنائية تلتقي هذه الدوائر جميعا وتتّحد في الانسان . وفي القصيدة نبض يتخطى اللوحات الفوتوغرافية/اذ بالتحام عناصر القصيدة فاعلة ومنفعلة ، والتبادل بين ادوارها وسماتها يشيع من القصيدة ذلك النبض الذى يؤكد تفرّد الشاعر في احساساته تجاه موضوعه ، وتفرّد الطريقة التي يعبر بها عن تلك الاحاسيس ، وقبل ان تكون الرتابة والتكرار والدوران من خصائص قصيدة ذى الرمّة ، فهي من ابرز خصائص الصحراء ، من هنا تنبثق وحدة القصيدة عند غيلان ، بل وحدة ديوانه الذى يكاد يشكل قصيدة واحدة ذات اناشيد متعددة . اى ان قصائد ذى الرمّة كانت دورات متتابعة في مدار واحد هو موقف الشاعر من القضايا والتحديات المطروحة وتفسيره الخاص لازمة وجود الانسان في الصحراء . امّا مركز الدورة ، او محور المدار فهو الصحراء . وقد تختلف زاوية الدورة من قصيدة الى اخرى اختلافا طفيفا يستتبع اختلافا مناسبا في المرئيات التي تقع ضمن نطاق الرؤية ، وكل ذلك في اطار تصوّر واحد للقضيّة برمتها ، مما يجعل الديوان موقفا نفسيّا واحدا من قضية واحدة لا مجموعة مواقف تعبر عنها مجموعة قصائد .

فاذا صح ذلك كله فقد يقول قائل : مع تكرار المعاني ورتابة المرئيّات والاصرار على موقف انساني واحد لا يتغيّر ، لماذا لا يصحّ القول ان بالامكان اختصار ديوان ذى الرمّة ، والاقتصار على بضع عشرات او مئات من الابيات تنقل عالمه وجوّه ؟ في محاولة الاجابة على هذا

السؤال ينبغي ان انبه الى ان تقييم الديوان لا يرتكز الى قيمة الفكرية وحدها ، بل يرتكز بقدر مماثل الى القيم الفنيّة فيه وفي هذا الصدد لا بد من ان تراعى الحقائق الآتية :

اولا : ان اختزال الديوان والابقاء على بضع قصائد منه تمثّل الموقف الثنائي - الحضاري المشار اليه يفقد هذا الموقف صفة الشمول والكونية ويجعله مجرّد موقف لا يمثّل بالضرورة نظرة الشاعر الى ازمة الوجود الانساني . ذلك لان البرهان الاوّل على ان الديوان يعبر عن هذه النظرة هو عودة الشاعر اليها قصيدة بعد قصيدة مؤكدا اياها ، معمقا ولهه الصحراوي ومشددا بما يشبه القطع على ان احاسيسه كلها وملكاته الشعريّة والانسانيّة قد اتجهت شطر الصحراء . ثم ان هذا الاختزال يسلب بنية الديوان انسجامها مع بنى قصائده المفردة من حيث هما صنوان في التركيب الدائريّ للتجربة والموقف والقصيدة .

ثانيا : ولا يستقيم القول بان الديوان جدير بالبقاء ككل بفضل كونه متحفا لفظيّا يجمع من غريب الكلام وطريف تراكيبه ما ندر ان يجمعه ديوان آخر . اذ رغم ان هذه القيمة اللغويّة والمعجميّة متمثلة في الديوان الا انها تبقى احدى القيم الثانويّة التي لا يصحّ الاعتماد عليها لتسويغ بقائه .

ثالثا : الديوان شعر ولا يبقى الّا بما فيه من الشعر ، وان يكن الموقف الفكريّ قابلا لأن ينقل ببضع قصائد ، او حتى بتلخيص نثريّ متعسف لبعضها ، فان الشعر النابض في بيت ما لا ينقله الّا ذلك البيت ، وهو بالتالي يعطي البيت مسوّغ وجوده ويسبغ عليه شرعية البقاء ، ويمنحه طاقة لا تحد لنقل موقف الشاعر بامانة .

اذن فالمعيار الوحيد للحكم على جدارة المكرورات بالبقاء هو مقدار ما تحمله هذه المكرورات من الشحنة الشعرية القائمة على : قيم الالفاظ المفردة ، والقيم الصوتيّة والقيم الصوريّة وهذه المكرورات قد اتسمت بالخصائص العامّة التالية :

اولا : في كل معاودة على معنى او على مرئى يفتّق الشاعر بالرؤى الصوريّة المتنوّعة عن انحاء جمالية تفصيليّة وربّما يركّز في كل صورة اخرى على زاوية جديدة لم تلحظ او لم تؤكد من قبل .

ثانيا : وفي كل مرّة يخرج بمزاوجات جديدة فذّة بين المعاني .

ثالثا : التنويعات الصوتيّة التي تتقلّب على المعنى الواحد او المرئي الواحد ، تضيء في كل مرة زاوية جديدة .

وهذه الخصائص الثلاث نابعة من ان ذا الرمة قد احس الصحراء احساسا انسانيا وفنيا في آن معا ، فالقى ظله على امكاناتها الجمالية وقيمها الصورية والصوتية المتكثرة في رتابة ومحدودية . وهذا هو معنى القول بان ذا الرمة قد استبطن الصحراء ، وان عالمه الشعري ظل – رغم ضيق الرقعة التي يمتد فوقها – غنيا كثيفا مكتظا بالشعر . وخير ما يدلل به على ذلك ان يؤخذ مقطعان شعريان يدوران على الموضوع عينه ، اذ يبدو جليا ان زاوية الاقتراب الفني من الموضوع مختلفة في كل مرة . فقوله في اصوات الجن :

وَرَمْلٍ عزيفُ الجنِّ في عَقِداتِهِ هُدُوًّا كتضرابِ المُغَنِّينَ بالطَّبْلِ (١)

حيث تضراب الطبل والعزيف يعبران عن هلع مقطع على فترات منتظمة موقعة توقيعا رتيبا ، تنسجم فيه صورة عقدات الرمل التي تنتظمها الفواصل ، مع فواصل الصوت الموقع والذي يتوالى على شحنة الهلع والترقب فيحافظ على بقائها ومقدارها – قوله ذاك يختلف عن قوله هذا :

لِلْجِنِّ بالليلِ في حافاتِها زَجَلٌ كَمَا تَجَاوَبَ يومَ الريحِ عَيْشُومُ (٢)
هَنَّا وَهِنّاً ومن هَنّاً لَهُنَّ بِهَا ذاتَ الشمائِلِ والأيمانِ هَيْنُومُ

حيث الزجل مسترسل على مدى صوتي ملح ومشوش ومتدافع بلا فواصل ، بل بدوي دافق ينثال الى اذني الشاعر من كل الجهات . هذان القولان لا يقوم احدهما مقام الآخر ، بل انهما معا ، ومهما كل ما ورد في الديوان من ذكر للجن والأصوات لا يمكنها ان تسلب بيتا واحدا في الموضوع مسوغ بقائه ، لانه يضيف اليها صورة جديدة او لفظة ذات جرس او دلالة جديدة او هو ينقل جوا مفعما بعنصر جديد . وما صح على الابيات المتعلقة بالجن والأصوات يصح على النسبة العظمى من الابيات والمقاطع التي تتناول مرئيات او عناصر او معاني اخرى .

٢ – طبيعة الألفاظ والصور

يحس قارئ شعر ذي الرمة انه كان يملك عنان اللغة على نحو قل ان يجتمع بمثل هذا المقدار لشاعر واحد ، وقد يكون انحصار موضوعه في اكثره – في الصحراء – هو الذي جعله "يحس" الفاظه احساسا دقيقا ، بحيث تظل اللفظة المفردة التي يستعملها – حتى حين تنتزع من القرينة التي تقع فيها – ذات قدر من الايحاء وان كان صغيرا ، ولو تتبعنا هذه الالفاظ التي يمكن ان تعد " مفاتيح " في قصيدته ، لوجدنا ان كل مجموعة منها تمثل ايحاءات مستقلة اذا هي حشدت معا :

---

١) الديوان ص٤٨٨ ، ب ٢٢ ، ق ٦٤ . ٢) الديوان ص٥٧٥ ، ب ٣٣ – ٣٤ ، ق ٧٥ .

أ) فاذا اراد ان يصوّر السافة والخراب وملاعب الريح الخاوية وجدنا في معجمه مثل: "بَلْقَعة ، خَرْق ، مَوْجَل ، مُنْخَرَق ، دَاوِيّة ، جَرْدَاء ، جَدّاء ، سَبَاريت ، الفيافي ، أَجْواز ، تَيْهاء ، مَهْمَه ، طَامِس الأعلام ، جَال ، يَهْمَاء ، بَيْدَاء ، تِيه ، أبو البعد ، الأرجاء ، التَّطَاوح ، فَلاة ، مُنْكَرات ، الفواسح ، المُفْضِيات ، نَازِح ، سُهُوب ، خَلاء ، صَحْن يَهْمَاء ، تَنُوفَة ، رَهَاء ، قِفَار ، مَحُول ، بَسَاط ، وَاسِع ، مُسْتَو ، نَاز ، دَيَامِيم ، أَنَابِيب ، الأَضْيَاف ، خَاوِيَة البَادِي ، عَاقِر ، خَوْقَاء السَافة ، بَسَاط الظَهْر ، سِيّ ، هَيْمَاء ، خَرْق أَهْيَم ، المَجْهَول مَعْسِفه ، الرّجَا ، وَاصِية ، حَافَاتها ، طَامِسَة ، قَرْوَاء ، غُفْل ، فَلاة مَرْوَراة" .

فهذه الالفاظ تتناول الأرض من زاوية علاقاتها بالسافة والخلاء وترامي الاطراف وانتفاء المعالم والاسترسال المستوى اللامتناعي الذى - قدر ما هو معلوم ومتوقع - يكتنفه المجهول والمفاجىء .

ب) واذا تحدّث عن مدى الرؤية والانقشاع اورد هذه الالفاظ : "لامِع ، عُرْيَان ، مَسْلُوب ، مُلَمَّمَة ، غَبْرَاء ، مُظْلِمة ، مَغْضُوبة ، غَرّاء ، اللامعات البيض ، مُدْلَهِمّة ، المُظْلِمَات الحَنَادِس ، مُغْبَرَّة ، عليها من الظَّلماء جُلّ وَخَنْدَق ، حَمْراء ، عَيْسَاء ، جَوْنَة ، مُنْفَهِق ، مُلَمَّع القَفَرات ، قَمُوس الآل ، رَقْرَاق السَّرَاب ، سَاجِرَة السَّرَاب ، طَائِفُها بالآل مَحْزُوم ، تَرَقّص بالآلِ الأنابِيب ، قَمّاصَة بالآل ." وهذه المجموعة تكمّل الاتساع بما تضفيه عليه من ايحاءات الانقشاع الباهر والصفاء الصارم او الظلمة المطبقة بعكر الغبار او عتمة الليل او جلّ السراب . وهي تحدّد الاتساع المترامي بحزام السراب ، او تفتّق افاقه ، كلّما اقترب المرء في دروبه ، عن مجهول لا تفقده الرتابة فاعليته .

ج) اما في تصوير بعض الاصوات الصحراويّة فيورد هذه الالفاظ : "ضُبَاح ، الأَصْدَاء ، دَاوِيّة ، هَزِيز ، نَوَائِح ، حَسِيس القَفْر ، نَبْأَة ، صَهْ ، نَئِيم ، زَجَل ، حَنِين ، تَرْشَاف ، العَوَازِف ، عَزِيف ، عَجّا ، تَرَاطُن ، تَحْجِيم ، تَضْرَاب ، عُوَاء ، تَرْنِيم ." وليست هذه المجموعة بموءهلة لتغطية العلاقة بين الأرض الصحراويّة والصوت كما بدت في شعر غيلان وانما هي نموذج مما جاء في ذلك .

د) وعند الحديث عن امزجة الريح والمناخ : "وَدِيقَة ، السَّمَام ، هَاجِرة ، عَبُورِيّة ، لَظَى ، القَيْظ ، مُرْتَجّات الغمام ، تَهْجِير ، الجَمْر ، لُعَاب الشَّمس ، اللَّيَاح المُولَّع ، أَنْفَاس الرِّيَاح ، صَرَّة القَيْظ ، ضِحّ ، تَشْعَال الضِّرَام المُشْعَل ، رَمَض ، هَبَوات ، القَيْظيّة ، الوَهَج" .

هنا تشترك الشمس والريح والأرض جميعا في صنع هذه الامزجة التي تقدّم هذه الالفاظ بعض مفاتيحها .

هـ) ولدى تصوير مزاج الصحراء المرعب نجده يستعمل مثل : " هَوْل ، غَوْل ، ذات أهوالٍ ، ثَكُول ، نَحْس ، وَجَل ، عَوْصَاء حاجَات ، مَهَابَة ، مَخُوفَة بالمَخاوف ، كَلاَلا ، المَوْت مُخْشِيَّة الطَائِر ، مِثْكَال ، مَخُوفَة ، مَكْمُوم " . فللأرض مزاج قاتل يتخطى مضايقات الحر والرياح اللاهبة والحصى المتّقد ليجسّد الهول والغول والموت صحراء ، او ليجرّد الصحراء ويختصرها مخاوف وكلالا وعثرات ونكالا .

و) وعندما يصف الانسان في كنف الأرض : " وَقْعَة ، مَقيل ، جَوْبُ صَحَارٍ ، نَشْوَة الإدْلاج ، إيجَاف وتَرَحُّل ، خَابِطُها ، أَشْعَث ، صَريع تَنَائِف وَرَثِيق صَرْعَى ، مَكْعُوم ، مُرْتَفِق ، حَالِفُ الشَّرْخَيْن ، مِهْيَام السُّرَى ، مُنْصَلِت ، أَخَا تَنَائِف " . وفي هذه المجموعة التي تفتقر الى الصفة التمثيلية - كحال المجموعة الثالثة - وتعجز عن تغطية امكانات الجوّ الـذى تشكّل مفاتيحه ، يتقلّب الأنسان بين نشوة الاقتحام وقهر الأرض وبين الهزيمة واوجاعها في كنف الارض القاتلـة .

ز) وفي الحديث عن التضاريس : " الهِيَان ، تُرَاب ، شَمَاك ، القُور ، قُفّ ، القنة السوداء ، السَّرو ، مَتْنها ، سَخَاوِي ، أَعْلامها ، رَضِيخ المَرْو ، رَعْن ، خَطْمه ، القِفَاف الدَوَاسِع ، الرِّيمَة القَوْدَاء ، مُسْتَوكِنَاز ، قَمُوس الذُّرَى ، أَنَابِيب ، مُسْحَوْلَةُ الحَصَى ، المَعْزَاء ، مُفَرَّجَة ، أَمَالِيس ، دِعْص ، حَبْل ، أَغْفَر وعُفْر ، أَمِيل ، صَرِيمَة ، نَقَا ، شَقِيقَة " . امـا المجموعة السابعة هذه فلعلّهـا اكثر شقيقاتها التزاما بمدلولات الأسماء - رغم لموجهـا الظاهر في موسيقاها - لأنها تتناول اكثر اشياء الأرض ارتباطا بالأطار المادّي المحسوس واشدها جمودا وعلاقة بالحجم والمقياس . فهذه هي تضاريس الصحراء وملامحها التي بوسع العين ان تستملكهـا .

واذا كان تقسيم هذه الألفاظ الى مجموعات قد جاء مفتقرا الى الدقّة فلأنه يتعذّر وضع خطوط حاسمة تفصل مزاج الأرض عن تضاريسها اوعن ترامي جوانبها والخواء المعشّش في حافاتها ، اوعن مدى الرؤية وما يتحكم بها من عوامل الظلمة والغبار والسراب والصفاء . فالصوت يختلط بالمدى والمدى لا ينفصل عن حركات الريح ولعاب الشمس ، وكل هذه تختلط بتضاريس الأرض اختلاطـا حتميّا وكأن احداها لا تكون الّا بالاخرى .

ولو ان امرءا تجاوز الألفاظ " المفاتيح " في موضوع واحد ، وجمع الفاظا من الديوان - كيفما اتفق - لما افتقد فيها قوة الايحاء ايضا ، وهذا نموذج لمجموعة منها : " تنشخب "، "يتبوّع "، "يتطوّح "، يترجّح "، "دبابة "، "تخوّنه "، " تبوّج "، تبطنّها "، "يتبطّح " أطباها "، "يختلب "، " تهوي "، تنسلب "، " صوّح "، أنكراسا "، لمني وليّة "، "الوسمي "، يتميّل "، "ينبغزه "، "مهرّتة "، "انكدرت "، يلحبن "، دوّمت في الأرض "، "يخض "، "يرقد "، "هيّنوم "، "منفهق "، " طائفها "، "هزيز " "أجيجها " " أزى " "اكتنّ "، "يجمّ "، "جشأت "، "اّمذلالا "، "مكموم "، "ديموم "، زّعّ "، "مركوم " "هيّد هيد " "تلمّ " "يهياه "، "اسبطرت "، "رشاف "، "مشطونة "، "انجابت " "تهيّا "، " مخطوم "، "مغروريا "، "تشرّاب " ... الخ . ولو شاء باحث ان يقيم ثبتا بالفاظ كهذه لزوّده الديوان بمئات منها . ولكن لو اقتصرت القيم الفنيّة في شعر ذى الرمّة على عبقرية استعمال اللفظ المفرد لكان ديوانه معجما للالفاظ .

غير ان حقيقة مذهبه تسكن في كل صورة مفردة ، كما في كل قصيدة . فوحدة التجربة واللفظة والصورة كامنه وراء معظم رسومه . ان النعاس مثلا مظهر حميم من مظاهر التجربة الصحراوية ، واية صورة اخترت من صور هذا المظهر فهي مثال حي على تحقق شرط الوحدة . ففي قوله :

كأنّي أُنادي مائحا فوق رحلها   ونى غرفه والدلو ناءٍ قليبها [1]

يتجمّع البيت ، صورة انكفاء عميق ونغما سحيقا ، ليتجاوز معنى النعاس العادى الى حيث يدرك جوهر النعاس في برزخ غائم بين اقليمي اليقظة والنوم . واذ تتحقق في البيت طاقات الالفاظ الثلاثة ، " أنادى ، ونى ، ناءٍ " حتى مداها الاقصى يأسر البيت تلك الحقيقة المتملّصة ابدا من محاولات اسرها وتقنينها مهما كان الوصف الفيزيولوجي الذى يتناولها دقيقا وملهما . وليس هذا من الجمالية المتعالية عن التجربة في شيء .

ولعل الدكتور عبد الله الطيب قد جانب الصواب في تعليقه على بيت ذى الرمّة :

كأنّه دملج من فضة نبه   في ملعب من عذارى الحيّ مفصوم

حيث قال " أما ذو الرمّة فقد افرد الدملج افرادا وحملك على ان تنظر الى جماله هو وحده ، وان تجرّد من ذلك صورة هي صورة الرشأ الناعس الراقد في انحناء وتداع . الا تجد

---

١) الديوان ٦٩ .

في هذا بعدا ما عن الانسانيّة ذات اللحم والدم ، والحاحا في طلب المعقول المحض النقاء؟(١)
وواقع الامر ان الباحث لا يرى في ذلك بعدا عن الانسانيّة ، لأن في هذا الحكم تجافيا عن رؤية هذه الصورة المفردة من حيث هي جزء حميم من لوحة ، ومن حيث هي تنتمي الى انماط الصور الهاجعة في اللاوعي الانسانيّ مجسّدة حقائق نفسيّة غارقة في الهموم الانسانيّة .
واللوحة كلها :

كأنّها أمّ ساجي الطّرف أخدرها ... مستودع خمر الوعساء مرخوم
تنفي الطوارق عنه دعصتا بقر ... ويافع من فرندادين ملموم
كأنه بالضحى ترمي الصعيد به ... دبابة في عظام الرأس خرطوم
لا ينعش الطرف إلا ما تخوّنه ... داع يناديه باسم الماء مبغوم
كأنه دملج من فضة نبه ... في ملعب من عذارى الحيّ مفصوم
او مزنة فارق يجلو غواربها ... تبوّج البرق والظلماء علجوم (٢)

تعبير صارخ عن عرى الانسان وحاجته الى الحماية ، هي تصوير تضرب جذوره في طبقات اللاوعي الجماعي ويتخذ لتجسيده صورة الامومة والطفولة المقعدة في مجابهة طوارئ الكون .
ان الوسن العنيف الذي يدب في رأس الرشأ هو اصراره على الاشاحة عن واقعه المفجع فلا يستفيق الّا على نداء امه ، رمز حمايته ، وان انطراحه هناك كالشيء ليس الا تعبيرا عن عجزه وقعوده ، وان تكوّره على شكل الدملج ليس الّا تكور الجنين في الرحم قبل ان ينطلق الى العالم الفاجع ، تكوّر يتوق له الشاعر في اعماق لا وعيه ، وما "الظلماء العلجوم" الّا ظلمة الرحم الحصين .
وليست تنفصل اناقة الاخراج التصويري في هذه اللوحة ونقاء العبارة عن صميم التجربة ، فابراز الدملج ووضعه في مركز الصورة ناتئا والالحاح على لونه الذي يخطف البصر انما هو الحاح في النبش عن الحقيقة الانسانيّة الكبرى الهاجعة في هذا المشهد وابرازها بشكل حاسم .
ثم انّ تعاقب الالوان في البيت الاخير يضع الرتوش الاخيرة على هذا المشهد المفجع بما يربط بين البرق الذي يشقّ الظلماء وبين الهنيهة الانسانيّة المتمثّلة في الرشأ من جانب ، وبين الظلمة الشاملة وحقيقة القدر المغلق الذي يجابهه الانسان ، عبر الرشأ، من جانب آخر .
ولن يجد متتبع صور ذي الرمّة ما ينقض هذه الاحكام - الّا ربما قليلا - . ولا بأس في النظر في بعض الصور الاخرى من صور الديوان ، كقوله :

نَظَرْتُ كما جَلّى عَلَى رأسِ رَهْوَةٍ ... مِنَ الطيرِ أقْنَى يَنفُضُ الطّلّ أزْرَقُ (٣)
طِراقُ الخَوافِي وَاقِعٌ فوقَ رِيعةٍ ... نَدَى ليلِهِ فِي رِيشِهِ يَتَرَقْرَقُ

---

١) شرح اربع قصائد لذي الرمّة ، ص (س و) من المقدمة .
٢) الديوان ص ٥٧٠ - ٥٧٢
٣) الديوان ص ٤٠٠ ، ب ٤٥ - ٤٦ ق ٥٢ .

فهذه الاناقة والخيلاء في الصورة كما في الكائن المصوَّر والشاعر المشبَّه انما تتأتى من تزاوج افعال ثلاثة تتظاهر لترسم حركة النفض المنتشي والنظر الحاد والرقرقة الهائئة التي تملأ جوانب الكائن الذى انجاب عنه الليل وهو ساهر يتلقى نداوة الفجر باعصابه المتفتّحة · هذه الحركات المضمّنة في "جلّى ، ينفض، يترقرق" تتساند مع المتكأ الزمني واختيار المشبّه به والمرتفع المكانيّ لتعبّر عن حالة نفسيّة مركّبة من احاسيس الثقة بالنفس والنشوة المتأتية عن الوقوف في مكان مشرف ناتئ متميّز عن الأرجاء المطوّحة ، حيث يتمكّن الشاعر من سبر المجهول المترامي امامه ·

وهكذا فاننا نرى ان وحدة التجربة واللفظة والصورة سمة عامة تطبع معظم صور الديوان · وهذه السمة هي التي انقذت جماليّة ذى الرمّة من الانفصال عن التجربة ومن الوقوع في انهماك فنّي بعيد عن المادة الانسانيّة · واذن فهذه الصور لم تكن مقصودة لذاتها او قائمة بذاتها مستقلة ومستغنية عن سائر القصيدة · بل بقيت جزءًا وظيفيًا يكتسي ابلغ قيمه الفنيّة في اطار القصيدة التي تعبّر عن التجربة الكليّة ·

وقد تعزّز هذا الموقع العام للصورة في شعر ذى الرّمة في المنحى الثاني من منحيي التصوير عنده :

١) فالمنحى الأول هو المنحى الواقعي المغرق في "وصف" الاشياء والمرئيّات كما هي بدقة هندسيّة بالغة ، حيث ينفصل الشاعر عن مظاهر الطبيعة المصوّرة ويتخذ لنفسه مركزًا محايدًا يراقب منه مرئياته وينسخ ملامحها باختيار الذوّاقة · وقد مرّ بنا في الفصل الأول بعض هذه الملامح الفوتوغرافيّة ولا سيّما في تصوير الناقة والملامح الخارجيّة للحمار والثور والظليم · وقد غالى ذو الرمّة في نزعته الواقعيّة ، حين لجأ اليها ، حتى بلغ حدود النزعة الطبيعيّة التي سادت الشعر الجاهلي في مثل قوله :

تَمَادَتْ عَلَى رَغْمِ المَهَارَى وَأَبْرَقَتْ ... بِأَصْفَرَ مِثْلِ الوَرْسِ في وَاحِفٍ جَثْلِ
أَفَانِينَ مَكْتُوبٌ لَهَا دُونَ حِقْهَـا ... إِذَا حَمَلَتْهَا رَاشَ الحَجَاجَيْنِ بِالثُّكْلِ (١)

حيث يصوّر بدقّة بول الناقة ، او يمعن في تصوير عمليّة الاجهاض (٢) · غير انّ هذا المنحى لا ينفصل عن الموقف الانسانيّ العام الذى اتخذه ، اذ ان اختياراته هنا تنسجم في وقوعها على صور الهزال والضنى والقذارة مع ذلك الموقف الحزين الذى يرتكز اخراجه بالدرجة الأولى الى فنيّة المنحى الثاني ·

---

١) الديوان ٤٨٩ ٢) الديوان ٣٤٩ ب ٣٨

٢) وهنا ينتقل الشاعر من معاين لمشهد الى مشارك في صنعه وتحويله عن " واقعه " من خلال رؤيتــه الخاصة لحياة الصحراء ، تلك الرؤية التي فرضت على مرثيات هذه الصحراء طبائع ربما لم تكن لها لو التزم الشاعر حياده الوصفي . امّـا وقد نزع الى التعاطـــف مع الطبيعة ومحاولة رؤيتها من الداخـل فقد رفع " الوصف " الى مرتبة المجاز والرؤية الى مرتبة الرؤيـا عن طريق ١) الربط بين متباعدات الكون في سمات يراها مشتركة بحيث يكتشف جانبا جديـدا من هويتي المتباعدين او يكشـف عنه ، كما رأينا في ربطه بـين ارداف المرأة وبين كثبان الرمال مثلا ، او بين نفسه وبين الصقـر . ب) وعن طريق ما يبثه من الحيويّـة في اعطاف الصورة ، فبينما تنتمي الصور التي تنضوى تحت المنحى الأوّل عند حدود الاشكال الهندسيّـة تتمرّد صور هذا المنحى على اطارها الفوتوغرافي نازعة الى الالحاح على هويتها الجديدة المكتشفـة :

إذا أَنْجَابَتِ الظَّلْماءُ أَضْحَتْ رُؤُوسُهُمْ عَلَيْهِنَّ مِنْ طُولِ الكَرَى وَهْيَ ظُلَّعُ (١)

وقد تحققت خاصّـا الربط بين المتباعدات والحيوية من خلال لجوء الشاعر الـى طرائق في التعبير تتدرّج من التشبيه الى التطابق ، وتتسم في معظمها بالتصرّف الحرّ في زاوية الرؤية والمسافة التي تفصل الشاعر عن المرئـى ومقدار الحركة والثبات في الصوّر . وابرز هذه الطرائق هي التاليـــة :

١) التشبيه الذي يفصل بين المتباعدين اللذين يراهما الشاعر متشابهين ، والاستعارة التي تعترف بالفارق الواقعي بين طرفيها رغم انها تلغيه ، والتطابق الذى يشيح تمامـــا عن الفوارق بين الكائنات . وقد تحققت هذه الاساليـب الثـلاثـة - كما رأينا - في تصوير الشاعر للمرأة .

٢) التجسيد : حيث ينزع الشاعر الى ترسيخ احساساته المجرّدة عن طريق اعطائهـــا كيانا محسوسا ، فاحساسه بالعبور وغضارة الماضـي يشبه ظلّ الكرم المحســوس :

فَدَعْ ذِكْرَ عَيْشٍ قَدْ مَضَى لَيْسَ رَاجِعًا وَدُنْيَا كَظِلِّ الكَرْمِ كُنَّا نَخُوضُهَـــا (٢)

---

١) الديوان ٣٤٨ ٢) الديوان ٣٢٦ .

٣) التشخيص في مثل قوله :

وَحامِلَةٍ ستِّينَ لَمْ تَلْقَ مِنْهُمُ ... على موطنٍ إلّا أخا ثِقَةٍ بَدْرا
وإنْ ماتَ مِنْهُمْ واحِدٌ لا يُهِمُّها ... وإنْ ضَلَّ لَمْ تَتْبَعْهُ في بَلَدٍ شِبْرا (١)

يجعل جعبة السهام أمّا لستين طفلا لا تبالي بمن شرد منهم وضلّ . ومن ذلك ايضا وصفه الشمس جارية لم تعرف الخنا يغازلها المتطلعون اليها فلا يجد بهم تقربهم منهـا (٢) ، كذلك وصفه البكرة (٣) . وفي نزعته الى التشخيص كان يلجأ الى الألغاز والتعمية كما هي الحال في القصيدة الرابعة والعشرين حيث وصف الشمس وجعبة السهام والنار وشجرة الحنظل والعين وقرية النمل وسواها من الاشياء والأدوات الصحراويّة .

٤) علاقة الصورة بالمكان والزمن : ويغلب على ذى الرمّة ان ينظر الى مرئياته من مسافة بعيدة (٤) ، ومن زاوية بانوراميّة ، كأنما الارض تنأى عنه فيتموّه المنظر تاره ويتضح حتى النتوء تارة اخرى . فكأنّ دماغه قد خسر - بفعل الترويع - خاصة التركيز :

ودوٍّ كَكَفِّ المُشْتَري غَيْرَ أنّـهُ ... بَساطٌ لأَخْفافِ المَراسيلِ واسِـعُ
قَطَعْتُ ولَيْلي غائِبُ الضوءِ جوزُهُ ... وأُكْلَتُهُ الأُخرى على الارضِ واضِـعُ
فأصبحتُ أرمي كلَّ شبحٍ وحائلٍ ... كأنّي مُسَوّي قِسْمَةِ الأرضِ صادِعُ
كما نفضَ الأشباحَ بالطرفِ غُدْوَةً ... من الطيرِ أقْنى أَشْهَلُ العينِ واقِـعُ
تَنَتُّهُ عَنِ الأقْناصِ يوماً وليلـةً ... اهاضيبُ حتّى أقْلَعَتْ وهو جائِـعُ
وَرَعْنٍ يَقُدُّ الآلَ قَدّاً بِخَطْمِـهِ ... إذا غرِقَتْ فيه القِفافُ الخَواشِـعُ
تَرى الرّيعةَ القَنْوَدَاءَ مِنْهُ كأنّها ... مُنادٍ بأَعْلَى صوتِهِ القومَ لامِـعُ (٥)

فهو هنا يعترف بالجهد الذى يبذله في التحديق ليرى الاشياء من علوّ شاهق كما يراها الصقر ثم تبدو له انوف الجبال المموّهة بالسراب وهي تشقّه ، وتبدو له القمّة كشخص مناد يلوّح لبعض قومه من بعيد . وهذا البعد عن المرئي ، بالاضافة الى حركات الريح والسراب هي التي توقع في وهم الشاعر ان مرئياته تتحرك كما يتحرك ذلك المنادى . لذلك نرى صوره غالبا متحركة فلا تثبت الا قليلا ، فهذه الجبال تطول وتقصر :

تَرى فيهِ أطرافَ الصَّحارَى كأنّها ... خَياشيمُ أعْلامٍ تَطُولُ وتَقْصُـرُ (٦)

---

١) الديوان ١٨٢ - ١٨٣
٢) ١٨٢
٣) الديوان ٦٤٥ ، ق ٨٥
٤) تحدّث الدكتور احسان عبّاس باسهاب عن علاقة صور ذى الرمّة بالمكان والزمان في مقاله "الزمن والمسافة في شعر ذى الرمّة" في مجلة الثقافة ، السنة ١٢ ، مجلد ١ ، العدد ٥٨٨ ، ص ١٩ - ٢١ ، بتاريخ ٣ نيسان ١٩٥٠
٥) الديوان ٣٣٨ - ٣٣٩
٦) الديوان ٢٢٩

والسراب يتحرك في سائر الاتجاهات :

يَجْري وَيَرْتَدُّ أَحْيانًا وَتَطْرُدُهُ نُكْبَاءُ ظَمْأَى مِنَ القَيْظِيَّةِ الهُوجِ (١)

والجبل الغائص في السراب يبدو كفرس اعرج يتحامل على ذاته فيتبع سائر الخيل :

تَرَى رَعْنَهُ الأَقْصَى كأَنَّ قُمُوسَهُ تَحامُلُ أَحْوَى يتبعُ الخيلَ ظالِعُ (٢)

حتى اذا ثبت المنظر صوّره الشاعر في بعض هنيهاته جامدا بلا حراك وبوضوح ناتئ ، ولكن دون ان يقترب منه :

كأنّه دُمْلُجٌ من فِضَّةٍ نَبَهٌ في مَلْعَبٍ من عَذارَى الحيِّ مَفْصُومُ (٣)

ولكنه سرعان ما يحركه ، وكأنما قد اخذ وقته في دراسته ورؤية وضعه وهو جامد فبعث فيه الحياة :

أَوْ مُزْنَةٌ فارقٌ يَجْلُو غوارِبَهَا تَبَوُّجُ البَرْقِ والظَّلْماءُ عُلْجُومُ (٤)

ويغلب ان يكون هذا هو موقف ذي الرمّة من معظم مرئيّاته ، فهو اذا تناول الثور او الحمار او الناقة درس تقاطيع الجسد ومنظره واوضاعه مستغرقا في تثبيته أوّلا ، ثم يحركه فيما بعد . ومهما يكن من امر استغراق الشاعر في تثبيت صوره فانه يعود دائما الى تحريكها ، فالاشياء عنده دائما " تتطوّح " و " وتتبوع " و " وتترجّح " ، والاحياء في حركة مستديمة .

٥) وقد استغلّ ذو الرمّة التشبيه التمثيلي القائم على الاسراف في الاستطراد . كما استغلّ في صوره الثابتة التشبيه المركّب الذي يلح على تفاصيل اللوحة المكتملة :

غَبَاتَ ضَيْفًا إلى أَرْطاةِ مُرْتَكِمٍ مِنَ الكثيبِ بِهَا دِفْءٌ وَمُحْتَجَبُ
مَيْلاءَ مِنْ مَعْدِنِ الصيرانِ قاصِيَةٍ أَبْعارُهُنَّ على اهدافِهَا كُثَبُ
وحائِلٌ من سفيرِ الحَوْلِ جائِلُهُ حَوْلَ الجَراثِيمِ في الوانِهِ شَهَبُ
كأَنَّمَا نَفْضُ الأَحمالِ ذاوِيَةً على جوانِبِهِ الفِرْصادُ والعِنَبُ (٥)

٦) ومن خصائص الصورة عنده انّه لم يقتصر على التقريب بين ما يقع متباعدا بالنسبة للحاسة الواحدة ، بل انه مزج بين موضوعات الحواس المختلفة فوصف الحديث بخصائص المذاق :

وَنِلْنَا سِقَاطًا من حديثٍ كأَنَّهُ جَنَى النَّحْلِ مَمْزُوجًا بماءِ الوَقائِعِ (٦)

ووصف ما تقع عليه العين بخصائص ما يسمع :

---

١) الديوان ٧٤ ٢) الديوان ٣٧٠
٣) الديوان ٥٧٢ ٤) المصدر نفسه
٥) الديوان ١٩ ٦) الديوان ٣٥٨

يُضحي بهَا الأرقشُ الجَوْنُ القرا غَرِدًا ... كأنّهُ زَجِلُ الأوتارِ مخطُـومُ
من الطنابيرِ يزهَى صَوْتَهُ ثمـلٌ ... في لحنِهِ عَنْ لُغاتِ العُرْبِ تَعْجِيمُ
مُعْرَوْرِيًا رَمَضَ الرَّضْرَاضِ يَرْكُضُــهُ ... والشمسُ حيْرَى لهَا بالجَوّ تدويمُ (١)
كأنّ رجليْهِ رِجْلا مُقْطِـفٍ عَجِـلٍ ... إذا تجاوَبَ مِنْ بُرْدَيْهِ تَرْنيـــمُ

٧) ويلحّ ذو الرمّة على الاستفادة من عنصر الصوت في صوره حتى ليمكن ان يقال ان في الديوان مجموعات عديدة من الصور الصوتيّة التي تتناول الأرض والجن والليل والقطا والجندب والناقة والسهم والثور وكثيرا غيرها من المعالم المصوّرة ·

والى هذه الخصائص اجتمعت في شعر ذى الرمّة خاصّتان بارزتان · فالأولى هي ظاهرة التقديم والتأخير المسرفة في المباعدة والتكرار ، من ذلك قوله :

تُريكَ وذا غدائِرَ وارِداتٍ ... يُصِبْنَ عَنَاعِتَ الحَجَبَاتِ سُــودِ (٢)
مُقلّدَ حُرّةٍ أدْماءَ تَرْمِي ... بحدّتِها بِفاتِرةٍ صُيُـــودِ

وهذه الظاهرة ، مضافا اليها عناية ذى الرمّة بصنعته ، مكّنته من ان يأتي بكثير من قوافيه نعوتا لمنعوتات متقدّمة

ظَلِلْتُ كأنّي وَاقِفٌ عِنْدَ رَسْمِهَــا ... بِحَاجَةِ مَقْصُورٍ لهُ القَيْدُ نَازِعِ (٣)

وهذا جنّب القافية ان تكون حشوا ، كذلك كانت سائر قوافيه اجزاء ضروريّة او مهمّة من عباراته ، فهي امّا فاعل :

أقامَتْ بِهِ حَتّى ذَوَى العُودُ في الثرَى ... وسَاقَ الثرَيّا في مُلاءَتِهِ الفَجْــرُ (٤)

او مفعول بــه :

تُعَكّفُهُ يمانيَةٌ قَبُــولٌ ... عَلَى الغُدْرانِ تَحْتَفِقُ الرِّمالا (٥)

او مفعول مطلــق :

بِذِي لَجَبٍ تُعارِضُهُ بُروقٌ ... شُبُوبَ البُلْقِ تَشْتَعِلُ اشْتِعَـالا (٦)

او فصل ··· الخ · والخاصة الثانية هي تكراره لبعض التعبيرات بنصّهـا ، كما تبيّن ذلك في الحديث عن الماء[٧] ، وفي غير موضوع الماء مكرورات غير قليلة ، وحذفها لا يضير الشعر في الديوان ·

---

١) الديوان ٥٧٨ ٢) الديوان ١٥١ ٣) الديوان ٣٥٦
٤) الديوان ٢٠٧ ٥) الديوان ٤٤٨ ٦) المصدر نفسه
٧) انظـر ص ٩٣ في هذه الرسالة ·

وخلاصة القول في مذهب ذي الرمّـة ان شعره كان يخضع لعاملين اساسيّين : الأول هو الافتنان الواعي بتأثير من حلقات البصرة والكوفة ، ومن وعي الشاعر نفسه لاتجاهه الشعري وامحانه في صقله ، وهذا هو عامل الصنعة . والثاني ، وهو عامل الطبع الصرف المنبعث من معاناة الشاعر للصحراء معاناة مباشرة ، ومن حبه لمـا .

وقد درب ذو الرمّـة على تطويع العامل الأول لخدمة العامل الثاني ، حتى باتت الصنعة توأم البديهة ورهن التجلي الشعري يخدمه فينقذه من الململة والركاكة ولا يتسلّط عليه ليفقده حرارة التجربة او ليفرغه من شحنته الوجدانيّة والايحائيّة ،وحتى ليخيّل لي ان هذا العامل الأول قد بلغ مرحلة التحفّز الطوعي الناضج لاحتواء التجربة في وعائها الذى خرجت به . وليس ينتقص من هذا الحكم ما قاله غيلان للكميت والطرماح " اعلمتم اني في طلب هذا البيت منذ سنة فما ظفرت به الا آنفا " اذ قد اسلف بوصف القصيدة التي منها ذلك البيت قائلا " فرأيت رقصانا استفزني به الجذل حتى اتيت عليه "(١) . فان صحّ ان البيت المعني قد استعصى على الشاعر فان القصيدة برمتها قد انثالت انثيالا رغم انها - فيما اراه - اعلى تحقيق لمذهبه ، ولعل الأصح انها بسبب ذلك كانت اعلى تحقيق لهذا المذهب ، اذ هي تدفقت ولم تقع في السهولة ، بل لعلها امتن قصائد الديوان سبكا وتماسكا واسلسها تعبيرا صحيحا عن التجربة في آن واحد .

٣ - القصيدة الخامسة والسبعون :(٢)

تقع القصيدة في اربعة وثمانين بيتـا وتحقّق خصائص الشكلين اللذين نسج ذو الرمّة على غرارها قصائده ، وهي تدور على ثلاثة محاور : المرأة ، وهي هنا خرقاء (سبعة وعشرون بيتا) ، والصحراء التي يجتاحها (اثنان وثلاثون بيتا) والحمار الوحشيّ (خمسة وعشرون بيتا) . ففي مطلع القصيدة يقف على الرسوم ويبكي ويتساءل عن مصير علاقته بخرقاء ويشكو آلام الحب وما تركت فيه من آثار نفسيّة وجسديّة ، ثم يذكر تعلّقه بفتاته ويشبّهها بغزالة ام خشف واد ع تحميه ، ويصف خرقاء وميزاتها الجسديّة التي تطابق المثال الصحراوي المعروف . وينتقل من ذلك الى اعتساف المجهول ليلا فيصف هذا الليل وما يتداعى فيه من اصوات حتى يبلغ الهاجرة ويلمع الى بعض عذاباتها التي يعانيها الجندب ، ويعود الى الليل والرفيق

---

١) الاغاني ١٢/ ٣٤ ٢) الديوان ٥٦٧ - ٥٨٩

الوسنان والى التساؤل عن امكانية لقاء خرقاء على ابل يصفها ثم يشبّهها بالثور الوحشي ، ويستطرد الى تشبيه الناقة بالحمار الوحشي فيسرد قصته القياسيّة التي تنتهي بهربه وتفجّع الصائد .

والقصيدة نموذجية من حيث هي رؤية للحياة في الصحراء ، ومن حيث هي نتيجة نفسيّة وفنيّة لهذه الرؤية . وهي مبنيّة على نمط شكلي ينسجم مع الموقف النفسيّ الذى ينتظمها . فبعد ان يبدأ الشاعر بابراز شواهد الفاجع الحبّي - رسم الديار - وينطلق للحديث عن هذا الحب وموضوعه وآلامه،يهرب من تلك الآلام بخوض المجهول واجتياح الطبيعة مستمدا النشوة من مغالبة صعابها واحدا تلو الآخر ، ثم يضمّ الى هذه النشوة مسربا آخر ، قصة الحمار الذى ينجح في انتزاع فرصة ثانية للحياة ، ورغم ان هذه الفرصة تبدأ بالهرب المخذول بدل الانتصار الحاسم ، الّا انها تبقى فرصة أخرى، تمهّد السبيل امام دورة اخرى تشابهها وتؤكدها .

لقد مرّ في هذا البحث كثير من الشواهد المنتزعة من هذه القصيدة ، ولعلّها كانت اسخى قصائد الديوان في امداد البحث بشواهده . وحيث تكثّرت الشواهد على الظاهرة الواحدة كان الشاهد من هذه القصيدة - غالبا - أعلاها . ولست اقول ان الصور في القصيدة تغطّي كلّ الامكانات الجماليّة في صور ذى الرمّة الا انني اعتقد ان صورة الليل الملىء بالاصوات :

يَبْنَ الرَّجَا والرَّجَا مِنْ جَنْبِ واصِيَةٍ ... يَهْمَاءَ خَابِطُهَا بالخَوْفِ مَكْعُومُ
للجِنِّ بالليلِ في حَافاتِها زَجَلٌ ... كَمَا تَجَاوَبَ يومَ الريحِ عَيْشُومُ
هَنّا وهِنّا ومِنْ هُنّا لَهُنَّ بِهَا ... ذاتَ الشمائلِ والأيْمانِ هَيْنُومُ (١)
دَوِّيَّةٌ ودُجَالِيلٍ كأنَّهُمَا ... يَمٌّ تَرَاطَنَ في حَافاتِهِ الرومُ

والتي تعبّر عن تجربة عميقة امتحنت فيها احاسيس الشاعر المروّعة بأصوات مبهمة تتداعى الى اذنه من كل صوب ، ان هذه الصورة تكاد تكون افضل ما في موضوعها من حيث احكامها وسلاسة تعبيرها عن التجربة وصدقه . فإن الموسيقى الصوتية في هذه الصورة تتضافر مع الرسم على نحو يجعل التأثير الفني مضاعفا .

---

١) الديوان ٥٧٥ - ٥٧٦ .

اما سائر الصور البارزة في هذه القصيدة فهي : ١) صورة الرشأ - الدملج وقد علقنا عليها في موضع سابق ٢) صورة الروضة الممطورة التي شبّه عذوبة ريق خرقاء بها . ويلفت النظر في هذه الصورة ميل الشاعر الى ان يجعل الاشياء ناعمة وادعة ، فالسيرلّين والمطر وادع يهطل بسكينه ، ويلجأ الشاعر الى كلمات مهموسة ليعبّر عن حركات او أشياء ما كان يعبر عنها هكذا في مقام آخر : "مَعَجَتْ ، حَنْوَة ، نَفْخ ، تَنْمِيم ، مُرْتَوِم ، مَوْهِنا". وفجأة ، بعد ان تغيّر المقام وتحوّلت التجربة من شجو حبّي حزين الى اجتياح عصيب للطبيعة ، يقسو لفظه وتعنف موسيقاه وتتشنّج حركته :

قَدْ أَعْسِفُ النَّازِحَ المَجْهُولَ مَعْسِفُهُ ... فِي ظِلِّ أَغْضَفَ يَدْعُو هَامَهُ البُومُ (١)

٣) صورة الهاجرة المحاصرة بالآل :

والآلُ مُنْفَهِقٌ عنْ كُلِّ طَامِسَةٍ ... قَرْوَاءَ طَائِقُهَا بالآلِ مَحْزُومُ (٢)

٤) صورة الجندب الذي ينزو على الحصى المشتعل :

مُعْرَوْرِيًا رَمَضَ الرَّضْرَاضِ يَرْكُضُهُ ... والشَّمْسُ حَيْرَى لَهَا بالجَوِّ تَدْوِيمُ (٣)

٥) صورة الرفيق الوسنان الذى يخفق رأسه وقد سمه النعاس والارهاق . ٦) سلسلة من صور الحمار الوحشيّ وانه تتجلّى فيها لمحات من التصوير النفسيّ الصادق الدقيق ، وتتدرّج هذه من اكتئاب الجأب وتفالي الأتان في الانتظار الى اهتياج الفحل وتحريكه القطيع .

ان الزعم بأن هذه القصيدة هي افضل تعبير عن مذهب ذى الرمّة انما يستند بالدرجة الأولى الى احساس بها يصعب تحليله بدقّة اذ هو يتطلّب في المقام الأول مقارنتها بعدّة من قصائد الديوان . ولكن اذا قبلنا تمييز ذى الرمّة لثلاث قصائد من شعره (٤) ووصفه اياها : الأولى بانه فرح بها حتى كاد يبلغ السماء ، وهي بائيته الأولى ، والثانية كاد يدعي بها الخلافة ، وهي التي مطلعها :

أَمَا اسْتَحْلَبَتْ عَيْنَيْكَ إِلَّا مَحَلَّةٌ ... بِجُمْهُورِ حُزْوَى أَوْ بِجَرْعَاءِ مَالِكِ (٥)

---

١) الديوان ٥٧٤
٢) الديوان ٥٧٧
٣) الديوان ٥٧٨
٤) الاغاني ١٢/ ٣٤ - ٣٥
٥) الديوان ٤١٥

والثالثة ، وهي هذه ، بأنه رأى رقصانا استفزّه حتى اتى عليها ، اذا قبلنا هذا التميز فأرى ان ذا الرمّة نفسه قد خصّ الميميّة هذه بذكر ما داخله من الفرح وهو على نظمها ، اما الأخريان ففرحه بهما ناتج عن وقعهما في نفسه بعد ان انتهى من نظمهما . وهذا ادخل في باب المباهاة ، والفرح الأول ادخل في باب الفنّ والحالة الشعريّة التي تنتاب الشاعر وهو على العطاء .

لقد توصّل ذو الرمّة في هذه القصيدة - وفي سواها بنسب متفاوتة - الى صيغة مثلى لا تقتل التجربة على حساب الفنّ ، ولا تلغي الفنّ لتلجأ الى النقل الهيّن للتجربة في ميوعته وتساهله في الوقوع على قوالب التعبير . وهذه الصيغة المتوازنة هي مذهب ذي الرمّة الواقع بين الجماليّة المطلقة المتعالية وبين الانهماك المربك في التجربة ، لا في وسطيّة تضعه دون تلك ودون هذا ، بل في تناغم بين اقصى الاشراق واقصى الصدق في ملامسة الحقيقة الانسانية . واعتقد ان هذا هو كمال المذهب الجاهلي ، وانه - بصرف النظر عن آنيّة اوعية التعبير ونسبيّة القيم والبيئة - اعلى الشعر . والذى بلغوا هذه الأقاليم الشعريّة ليسوا بكثر ، والذين لحقوا ذا الرمّة في مناخه قلّة ، رغم تصنيف الاقدمين الجائر .

٤ - القدماء وشاعريّة ذى الرمّة :

ان طاقة ذى الرمّة على نظم ما يزيد على الألفي بيت في الصحراء مع المحافظة على النبض الشعرى الحارّ في اكثر الابيات ، هي مكمن امتيازه ، وهي التي جعلته بحقّ شاعر الصحراء الأول ؛ كمّل صورتها وارتفع بالشعر الذى يصوّرها الى ذروة نضجة الفنّي والى تمام تعبيره الانسانيّ . من هنا استطيع القول ان ذا الرمّة صاحب اعلى شكل فنّي وصلته القصيدة الجاهليّة ، وكأنما هو في عودته الى الصحراء والى الجاهليّة كان النضج الفنّي المرتقب للمذهب الذى دعاه النقاد من بعد "عمود الشعر" ، ومكمن اصالته هي اضافاته الفنيّة التي انحرفت بعمود الشعر عن بعض سماته الاساسيّة ، لا من حيث بنية القصيدة ، وانما من حيث طبيعة الصورة .

وقد ادرك المتقدّمون سمة شاعريّة غيلان ، وحدود مذهبه فاصابوا الوصف واخطأوا التقييم السليم . فقال الفرزدق يعلل لذى الرمّة تقصيره عن الفحول : "قصر بك عن ذاك بكاؤك في الدمن ، ونعتك ابوال المظاء والبقر ، وايثارك وصف ناقتك ودومتك" (١)

---

١) الموشح ٢٧٤ ، ٢٧٣ ، وانظر طبقات فحول الشعراء ٤٦٨ - ٤٦٩ ، اغاني - ثقافة ٣١٨/١٧ ، وفيات الاعيان ٣/ ١٨٤ ، معاهد التنصيص ٣/ ٢٦٠ ، الشعر والشعراء ١/ ٥٠٦

وقال سواه " كان ذو الرمّة صاحب تشبيب بالنساء ، واوصاف ، وبكاء على الديار " [1]
وقال ابن قتيبة " احسن الناس تشبيهاً ، واجودهم تشبيهاً ، واوصفهم لرمل وهاجرة وفلاة وماء وقراد وحيّة " [2] ، يجمعون - مهما تفاوت تقييمهم - على انه شاعر الصحراء ، وقد تكرّس كذلك في وجدان الناس حتى لأمكن اسحاق بن ابراهيم الموصلي ان يصنع شعرا حافلا بالغريب في وصف فلاة تيهاء يقطعها على ناقة موصوفة ، وينسبه الى ذى الرمّة فلا يفطن احد لما فعل "الّا من حصل شعر ذى الرمّة كله ورواه " [3] .

وقد ادرك المتقدمون ان سمة شاعرية غيلان كانت ملكة التخييل التي سمّوها تشبيها ، واقروا له بالتفوّق فيها ، فقالوا : " احسن الجاهليّة تشبيها امروء القيس ، واحسن اهل الاسلام تشبيها ذو الرمّة " وقد اجمع على هذا الحكم الأصمعي ، ومحمد بن سلّام عن علمائه ، وابن قتيبة وحمّاد الراوية ، وقد اقرّ له بحسن التشبيه جرير وسواه من الشعراء . [4] واعتبر ابوعمرو بن العلاء ان الشعر قد ختم بذى الرمّة [5] . وقد حفلت كتب النقد والأدب بالاستشهاد بابيات من شعره على احسن ما قيل في وصف معلم من معالم الصحراء او ملمح من ملامح المرأة ، اوكشواهد تفسّر نظريات التشبيه الصائب والاستعارة العجيبة ، او تفسّر مذاهب العرب في تشبيه شيء معين بشيء آخر [6] .

غيران هؤلاء النقّاد - والشعراء - الذين احسنوا وصف مذهب ذى الرمّة ، واصابوا في الاشارة الى السمة الاساسيّة في شاعريته جانبوا الصواب في تقيم هذه السمة

---

١) الموشح ٢٧٩ ٢) الشعر والشعراء ١/ ٤١
٣) اغاني - ثقافة ٥/ ٣٥٦ - ٣٥٧
٤) اغاني - ثقافة ١٧/ ٣١٤ ، وانظر طبقات فحول الشعراء ٤٦ و ٤٦٥ ، الشعر والشعراء ١/ ٤١ ، ٥١٨ ، الخزانة ١/ ٧٥ ، ديوان المعاني ١/ ٣٥٥ و ٢/ ١٤٧ ، الموشح ٢٧١ .
٥) اغاني - ثقافة ١٧/ ٣١٣ ، البيان والتبين ٤/ ٨٤ .
٦) من ذلك في : المفضليات ٦٨ ، ١٢٨ ، الصناعتين ٧٢ ، ٢٤٧ ، ٢٨٧ ، ديوان المعاني ١/ ٤٣٦ ، ٢٥٠ ، ٢٥٧ ، ٣٣٤ ، ٣٤٣ - ٣٤٤ ، ٣٥٥ ، ٢/ ١٢٠ ، ١٢٩ ، ١٤٧ ، الكامل ٣/ ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٤١ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ١٠٩ ، ١٣٤ ، امالي المرتضى ٤/ ١٤ ، ٣٨ ، ١٧٦ ، سمط اللآلي ١/ ٣١٤ ، ٤٨٦ ، العقد الفريد ٤/ ٢٤٦ ، زهر الآداب ٢/ ٩٧٧ - ٩٧٨ ، ذيل زهر الآداب ١٧٨ ، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب ص ٣١٩ ، ٥١٠ ، عيار الشعر ص ١٩ ، ٢٧ ، اسرار البلاغة ص ١٠٢ - ١٠٣ ، ١٨٥ - ١٨٧ ، قواعد الشعر ٦٠ .

وما نتج من شعره ، فهم رغم اقرارهم بتفوقّه في التشبيه آخروه عن الفحول ووضعوه في طبقة دون طبقة جرير والفرزدق والأخطل . وعلّة ذلك ما قاله الأصمعي : " وليس يشبه شعره شعر العرب " (١) ، ولذلك اعتبره الاصمعي كما قال : " كان ذو الرمّة اشعر الناس اذا شبّه ولم يكن بالمفلق (٢) وبعد ذي الرمّة عن مذهب العرب كان بعدا عن ثلاثة من البنود التي جعلها النقّاد شروطا للشاعرية ومعايير لها ، فوضع منه عندهم انه لم يحسن المدح ولا الهجاء (٣)، وانه كان بعيد الاستعارة (٤) ، وان شعره لم يكن يبنى على معنى محدد يمكن العقل ان يقبض عليه ويقننّه (٥) وفاتهم ان شاعرية ذي الرمّة المتفوقة تكمن - سلبا - بابتعاده عن المدح والهجاء - وايجابا - ببعد غور استعاراته وغرابة العلاقات التي يقيمها بين الاشياء التي لا تتدانى الّا في الوهم ، وان عزوفه عن المعاني المقولبة والقابلة للتقنين هو سرّ الحيويّة الدائمة في شعره وينبوع الشحنة الشعريّة الحقيقيّة التي تفرّ من اطر الاشياء الجامدة مهما بالغ ذو الرمّة في ارساء الملامح الوضعيّة لهذه الاشياء . والحقيقة ان ذا الرمّة شاعر حيث فارق عمود الشعر - كما هو في اذهان النقّاد - اكثر منه شاعر حيث التزم به . ولعلّ حمّاداً الراوية قد ادرك هذه الحقيقة ولكن لم يعللها ، فردّ تأخير معاصري ذي الرمّة له الى حسدهم ايّاه (٦) . وقد ادرك الكميت سرّ شاعرية ذي الرمّة وسمة عبقريّته حين امتدحه " بدقائق الفطنة وذخائر كنز العقل المعدّ لذوي الالباب (٧) وليست هذه الدقائق والذخائر سوى طاقة عجيبة على النفاذ الى اعماق الاشياء ورؤية ما ليس يراه الّا المتطلّع الى الجواهر المستسرّة خلف المظاهر . وبتلك الملكة التي اسماها متقدّمو النقاد بالتشبيه واخفق معظمهم في تقييمها اعاد ذو الرمّة رؤية الصحراء من جديد ونفض عنها غبار الألفة ، وعدته في ذلك : الصورة تساندها اللفظة المفردة وتآلف النغم الصوتي .

---

١) الموشح ٢٧٠ ٢) اغاني - ثقافة ١٧/ ٣١٤

٣) الشعر والشعراء ١/ ٥١٨ ، اغاني - ثقافة ١٧/ ٣٣٢ ، الموشح ٢٧٣ و ٢٧٩ ،

٤) الصناعتين ٨٩ ، ٣٠٠ ، ٢٨٧ ، وفيها ينتقد العسكري ثلاثا من اجمل استعارات ذي الرمّة ويعتدّها من عجائب الغلط او من رديء الاستعارة وبعيدها .

٥) طبقات فحول الشعراء ٤٦٧ ، الشعر والشعراء ١/ ٤١ و ٥٠٦ ، اغاني - ثقافة ١٧/ ٣١٨ ، الموشح ٢٧٠ - ٢٧٢ ، و ٣٧١ و ٥٥١ . وفيها عن ابي عمرو بن العلاء او عن جرير او عن الفرزدق او عن الأصمعي انه قال ان شعر ذي الرمّة " نقط عروس وابعار ظباء " ان كثر انشاده ذهب رونقه وتكشّف عن ضعف ورداءة ، كأنما القيمة الوحيدة لشعر ذي الرمّة في غريبه وبريق تشابيهه فان فتشت عن شيء تقبض عليه بذهنك ولّى الشعر ولم تقع على شيء .

٦) اغاني - ثقافة ١٧/ ٣١٢ ، الخزانة ١/ ٧٥ ٧) اغاني - ثقافة ١٧/ ٣١١

خاتمـــــة

يتناول هذا البحث ناحية بارزة في شعر ذى الرمّة ، وهي تصويره لحياة الصحراء . وقد رأيت انه لا بد من اثبات كلمة في التعريف بذى الرمّة لجلاء بعض مكوّناته النفسيّة والفنيّة ، ثم الانطلاق من بعد في دراسة الشعر على اساس التقسيم التالي :

اولا - استخلاص الملامح الخارجيّة للأشياء والاحياء التي تناولها في شعره في الصحراء

ثانيا - دراسة العلاقات القائمة بين هذه جميعا ، والنواميس التي تحكم هذه العلاقات .

ثالثا - النتائج النفسيّة والفنيّة المترتبة على مواجهة ذى الرمّة للصحراء وعيشه في اكنافها .

وقد بيّنت هذه الدراسة ان الشاعر كان يعاني من وضع قلق واخفاق نفسي ومادّي وصحّي وعاطفي طبع حياته بمسحة حزينة ومكّن في مزاجه للكآبة ، وانه اكتسب من حياته في الصحراء الفة عميقة لها ، ومن علاقاته باعلام عصره ثقافة لغوية وشعريّة واسعة لوّنت استعداده النفسي وزودته بقدرة فنيّة اسعفته في تنفيذ رؤاه الشعريّة . وبذلك المزاج الحزين وتلك القدرة الفنيّة والألفة الصحراوية واجه ذو الرمّة الصحراء ، عائدا اليها من " هجير " الحاضرة التي مارست ضدّه صنوف الابعاد والحرمان ، فكانت عودته المعيشيّة والفنيّة والنفسيّة لها بؤرة عطائه الشعريّ والنتائج الملموسة لهذا العطاء . وفي مواجهته للصحراء كان يصدر عن رؤية داخليّة لها تستفيد من معرفته الدقيقة باحوالها وطبائعها وتتخطى هذه المعرفة لتقيم فوقها عالما محكوما بميول الشاعر ، فانه بعد ان رأى المظاهر الخارجيّة للصحراء استشفّ من خلالها النواميس التي تحكمها : قانون الشحّ والندرة ، وناموس التحوّل والتغيّر ، وناموس الفناء ، وقانون التخلّي . ورأى ان من طبيعة الحياة المحكومة بهذه النواميس ان تكون صراعا دائبا بين الأحياء والطبيعة ، وبين الاحياء والاحياء ، ثم بين الاحياء وما وراء الطبيعة .

وقد شكّل ذو الرمّة فرقاء الصراع على هواه فاستعدى الاحياء الى جانبه واقام الصراع بين فريقه وبين الاطار الطبيعي بعد ان طابق بين ذاته وبين الحيوان ، ثم شمل بولهه هذا الاطار واضحى ، واياه يواجهان قوى مجرّدة متمثلة بنواميس الحياة الصحراويّة . فاكتسب الصحراء صفة تأليهية واقام الشاعر يتعبّد في محرابها ، واكتسبت الصحراء طبيعة انثويّة ظلّت في تجاذب مع الفحولة التي يمثّلها الشاعر . وفي اطار العبادة والجنس اتحد الشاعر

بالصحراء - وبالمرأة التي اكتسبت بدورها صفات الصحراء - ومحضهاوله المتعبّد الوثني الذي كلّما امعن معبوده في تعذيبه امعن هو في عبادته .

وقد القى الشاعر اثقاله النفسيّة على حلفائه ، ونفّس عن كروبه بالبكاء وبالنشوة المستمدّة من مصارعة الأرض ومغالبة مظاهر النواميس الباطشة . ورغم البطولة التي يواجه بها اقداره فقد اتسم موقفه بالحزن وبالاحساس بالغربة والانخذال وبالتيقن من حتميّة الهزيمة الأخيرة .

ولمّا عاد ذو الرمة الى معايشة الصحراء على النمط الجاهلي كان لا بد له من اللجوء الى الادوات الفنيّة التي فرضتها الصحراء على الجاهليين فاستغلّ الصور التي كانوا يستغلونها ، وواجه الصحراء بموقف فنّي مشابه لموقفهم ، وبنى قصيدته على مثال قصائدهم . غير انّه تفرّد عنهم جميعا ، وعن معاصريه باندماجه شبه التام بالصحراء بحيث كان ديوانه برمته تعبيرا عن موقف معين ، وكانت كل قصيدة من قصائده تمثيلا لذلك الديوان . ورغم تكرار القصائد التي تعاود القول في المرئيات عينها والموقف نفسه بصور فنيّة مختلفة ومتنوعّة فقد تميز ذو الرّمة شاعرا أول للصحراء .

وقد اقام ذو الرمّة مذهبه الفنّي على توازن الصنعة والتجربة وبلغ بكليهما حدودا بعيدة من الاشراق والصدق - .

لقد وصل ذو الرمّة الى الموقف الفكري الذي عبّر عنه بعد ان نضج هذا الموقف بمعاودة الصحراويين عليه . وقد كمل هذا النضج الحضاري لديه مجموع القيم الفنيّة التي تحققت في شعره ، والتي تكافلت على تحقيقها عوامل البعد التاريخي عن منظومات لبيد وامرئ القيس والحادرة والشمّاخ بن ضرار وسواهم ، والنظرة المثقّفة المنقّحة التي عالجت مسائل الشعر في البصرة والكوفة ، ورهافة الاحساس الشخصي بقيم اللفظ المفرد ، ونفاذ الرؤية وعبقرية التخييل . وقد صاغ ذو الرمّة ديوانه في حالات من تأهب ملكاته جميعا فلم يضره انه حين غاص في ابعاد تجربته كانت عدته عدة القدماء . ان رتابة الصحراء وتمردها على الطارئ من عناصر التجدد في الطبيعة والحياة الاجتماعية ، وعصيانها على التكيف ، وصعوبة تغيير مواقف الانسان فيها من الوجود والغيب ، كل هذه اسعفت ذا الرمّة وحتمت عليه ان ينصبّ على معادن المنجم الجاهزة ليصنّعها باحساس الفنّان المروّع ، فافتنّ في اكساب الصورة شفافية وفي انتقاء

لآثمها ، وتحويل طبيعتها ، وشغل نفسه باستبطان المظاهر الثابتة وتعميق الرؤية الموروثة وركّز على ان الصحراء قدر الصحراوى ، ورضي ان يحتول السالم وينفرد بمعبوده وجلاده ، فاعطى القصيدة الصحراوية " شخصيةّ " واحدة ، وفتق امكاناتها ، وشدّ المذهب الى آخر حدوده الفكرية والشعورية والفنيّة ، وبات " وجه " قصيدة ذى الرمّة هو " وجه " الصحراء ، والديوان موقفا يختصر الشخصيّة الصحراوية · وبذا كان ذو الرمّة النضج الفني المرتقب والوجه الاكمل وربما الصيغة الاخيرة المعروفة لدينا لشكل التجربة الجاهلية مشوبة ببعض ملامح اسلاميّة لم تقوعلى تطويع الصحراء ·

· · · · ·

ملحقـــــــــــــات

ملحــــق " ١ "

نســـب ذي الرمّـــــة

عدنان

عك — معد

إياد — نزار — قنص

ربيعة — أنمار — مضر — إياد

قيس عيلان — خندف + الياس

عامر (مدركة) — طابخة (عمرو) — عمير (قمعة)

أد

ضبة — عبد مناة — مر — حميس

وهؤلاء: أبناء عبد مناة، وأخوه ضبة، هم الرباب

اتحميم — أشيب ثور — عدي — عوف (عكل) — تيم

ملكان

ربيعة

ثعلبة

عوف

كعب

جذيمة — ساعدة — والد النوار جحل

ربيعة

عمرو

حارثة

مسعود

بهيس

عقبة

مسعود — هشام

غيلان


عن "جمهرة أنساب العرب" ٩، ١٠١، ١٩٨، ٢٠٠.

ملحق "٢"

نسب مية

- أد
- مر
- تميم
- زيد مناة
- سعد
- كعب
- عمرو
- مقاعس
- عبيد
- منقر
- خالد
- سنان
- عاصم
- قيس (سيد أهل الوبر)
- طلبة
- مقاتل (وليس بأبيها، ولعله أخوها)
- مية

- عبد مناة
- عدي
- ملكان
- عقبة
- ذو الرمة

ربيب، جرول، اسعد، بطن، قيلم

ضرار، الصين، قبيصة

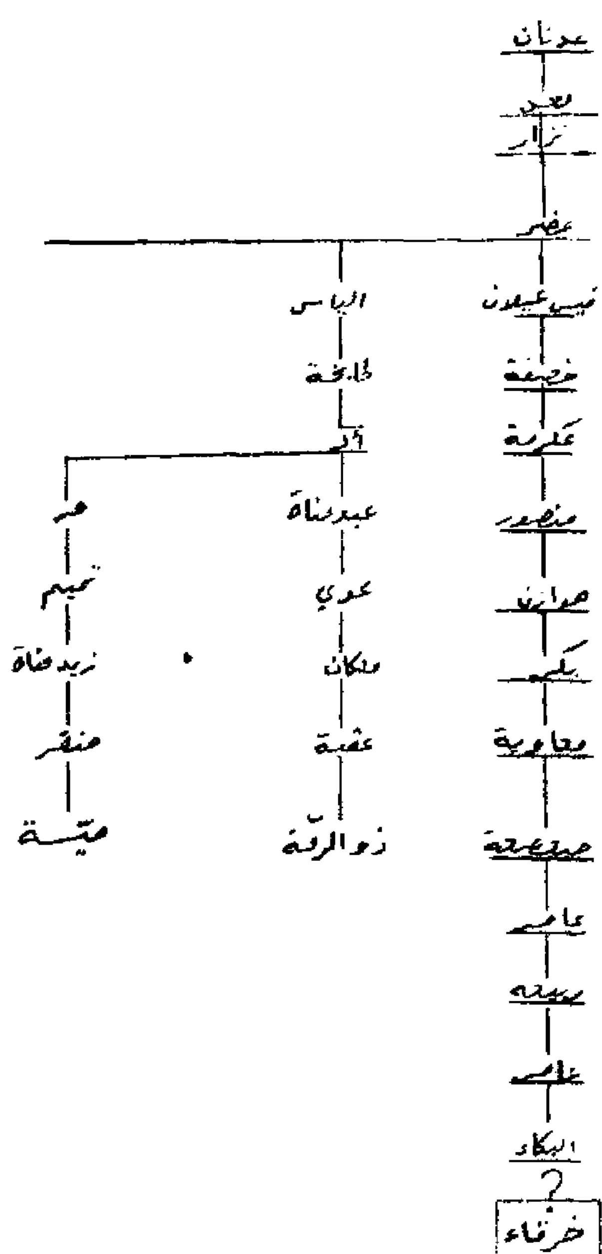
عروة + كثيرة

شملة



ملحق "٣"

نسب خرقاء



وفـادة ذي الرمّـة على الممدوحين

لقد مدح ذو الرمّـة اثني عشر رجلا من رجالات الخلافة والحكم والادارة في عصره ، ولم يكن موفقا عند غالبيّتهم العظمى فلم يعد كرة المدح بالنسبة لكثيرين منهم . وقـد توزّعت قصائـد المدح واراجيزه ومقطوعاته العشرون عليهم جميعـا : فثلاث منها لخلفـاء مروانيين او لأحـدهم ، واربع ومقطوعة لبلال بن ابي بردة . وقصيدة ومقطوعتان للمهاجر بن عبد الله والي اليمامة ، ثم لكل ممـدوح من الباقين قصيدة واحدة او مقطوعـة .

وقد ذكرت له وفادات على اربعة خلفاء هم : عبد الملك بن مروان [1] ، وتضاربت الروايات فيما انشـده . والخبر عن هذه الوفادة باطل اصلا بمقارنة تاريخ ولادة ذي الرمّـة (٧٧ هـ) وتاريخ وفاة عبد الملك (٨٦ هـ) ، وبأنّ المقصود من الروايات اثبات اخفاق ذي الرمّـة في استمالة الممدوحين وجهله آداب المجالـس ومخاطبة الملوك . والخليفـة الثاني هو الوليد بن عبد الملك [2] ، ورواية وفادة الشاعر عليه هي نفسها - مع بعـض التعديل في ختـام القصّـة - احـدى [3] روايات وفادته على عبد الملك ، ولا يبعد ان يكون ذو الرمّـة - رغم ما في الرواية من صناعة ظاهرة - قد وفد على الوليد أواخر خلافتـه، لاسيّـما وان في الديوان ثلاث قصائد ، واحدة في "امير المؤمنين" [4] ، واخرى فـي "فتى من آل مروان" [5] والثالثة في "ولي الحق" [6] ، جميعها غفل من اسم الممـدوح ، ولا بد ان تكون نظريا - وبخاصة الاولـى - في احد خمسة : الوليد او سليمان او يزيـد او هشـام ابناء عبد الملك ، اوعمر بن عبد العزيـز . وقيل انه وفد على مروان بن محمد [7] ، وهذه رواية باطلة من اساسها لأن مروانا استخلف بعد عشر سنين من وفاة الشاعر ، والابيات المذكورة في الرواية ليست في الديوان . وقد وفد ذو الرمّة على هشام بن عبد الملك ، الخليفة الذي عاش الشاعر آخر سنّي عمره في خلافته . وقيل في شرح الديوان ان القصيدة اللامية [8] التي قال فيها :

---

١) الموشح ٣٧٤ ، الوساطة للجرجاني ، الطبعة الثالثة ١٥٧ ، ذكر الخبر وارتاب به . مجالس ثعلب ١/ ١٠١ ، الاغاني ١٢/ ٣٥
٢) الاغاني ١٧/ ٣٢٧
٣) رواية أبي نصر احمد بن حاتم في الموشّح ٣٧٤
٤) القصيدة ٨١ ، صفحة ٦٢٦ - ٦٣٦   ٥) القصيدة ٥ ، صفحة ٣٨ - ٥١ .
٦) القصيدة ٤٣ ، صفحة ٣٢٥ - ٣٣٠   ٧) رواية يونس بن حبيب في العقد الفريد ١/ ٢٢٣ - ٢٢٤ . ولم ترد في مصدر آخر عن يونس ولا عن سواه
٨) الديوان ص ٤٥٤ ، هامش "١" القصيدة ٦٠ .

بلاد بها اهلون ليسوا بأهلها   واخرى من البلدان ليس بها اهل

انما قالها في مدح هشام ، وليس في القصيدة مدح ، بل قد ذكر اسم هشام في معرض القصيدة . ويروى ابن سلّام انه مات وهو في طريقه الى هشام وقال القصيدة في الطريق . فان صحّ انه توفي قبل بلوغ هشام ـ لا وهو عائد من عنده كما قالت احدى الروايات [١] ـ فان ذلك لا ينفي كونه قد وفد عليه قبل ذلك ، لا سيّما والقصائد الثلاث المذكورة آنفا تبقى غفلا من اسم الممدوح . ولعل هشاما قد سمع من الشاعر .

وبالنسبة لعمّال الدولة وموظفيها ارتبط اسم الشاعر باسم بلال بن ابي بردة قاضي البصرة . ويبدو ان صلة ذي الرمّة به قد تعدّت طابع الوفادة لتكتسي نسبيا طابع الاختصاص . فقد مدحه باربع قصائد طوال ومقطوعة . ويبدو انه كان يلازم البصرة طويلا مترددا الى مجلس بلال ، مشتركا في احاديثه ومناظراته مناظرا صاحب المجلس نفسه ببداوة فجّة [٢] . ويبدو كذلك ان ذا الرمّة كان كثير التردد الى البصرة . ففي قصيدته التي اتت اخيرة في الديوان يحكي الشاعر حكاية وجوده في البصرة وثوائه فيها تماما كاملا وطول تردده في سفراته الكثيرة من امام بيت عجوز ، فاذا به يغادر البصرة فيطيل البعد ، ورغم ذلك تتعرف العجوز الى وجهه الأليف لديها ، فهو دائما يعود من جانبي قسا ليرد منهل بلال . وفي رواية [٣] توافق ما ذكره الشاعر في قصيدته استنتاجات اهمها ان الشاعر كان يؤم مجلس بلال ثم يتردّد عليه دون ان يمدح وبانتظار ان يفتح عليه ، وهذا ما لا يتحصّل للطارق بقصيدة ينشدها ثم يعبر . وان تبدو الرواية مصنوعة على قدر القصيدة فان ذلك لا ينال من ان ما توحي به منطقيّ . لقد كان مجلس بلال اليفا لدى ذي الرمّة ، وان كانت هذه الالفة ذات طابع موسميّ . ولعلّ وحدة النوازع المذهبيّة والاهتمامات الادبيّة قد قرّبت الشاعر من ممدوحه وجعلت له في مجلسه مكانة فريدة ، "قال رؤبة لبلال بن ابي بردة علام تعطي ذا الرمّة ؟ فوالله انه ليعمد الى مقطّعاتنا فيصلها فيمدحك بها . فقال :

---

١) الاغاني ١٧/٣٤٢ ، طبقات فحول الشعراء ٤٨٠ . وفي الاغاني ١٧/٣٤٢ ، ٣٤٤ ـ ٣٤٥ اخبار اخرى عن وفاته يلتقي معظمها عند القول انه توفي وهو يريد هشاما . والرواية التي تقول انه مات وهو عائد وعليه خلع هشام (٣٤٢ ـ ٣٤٣) تناقض نفسها بتحديدها الموقع الذي مات عنده بما يوحي انه كان متجها شمالا شطر البصرة لا عائدا جنوبا . ولكنّ ذلك لا ينفي وفادات اخرى على هشام .

٢) طبقات فحول الشعراء ٤٨٣ ـ ٤٨٤ . ورواية المرتضى في الامالي ١/١٥ عن مناظرته رؤبة وان لم تصح فانها تستغل جوا جدليا معينا .

٣) يروى في الموشح ٢٩١ بسنده عن ابي عمرو الجرمي ان عجوزا استوقفته فسألته عن حاله .

والله لو لم اعطه الّا على حسن تأليفه لأعطيته وامر له بعشرة آلاف درهم ".[1] وان يكن مقدار الهبة مبالغا به ، فمما لا شك فيه ان ذا الرمّة قد نال من صلات بلال ما شجّعه ، بل ودفعه ، على اعادة الكرّة مرّات :

لِمَا نِلْتُ مِنْ وَسْمِيِّ نُعْمَاكَ شَاكِرُ ... لِنِي وَلْيَةً تُمْرِعْ جَنَابِي فَإِنَّنِي [2]

" وقيل لذى الرمّة لم خصصت بلالا بمدحك قال : لانه وطأ مضجعي واكرم مجلسي فاستولى بذلك على شكري ومدحي " [3] ولكن هذا لا يعني ان الصلة كانت امرا مضمونا ، بل ان بلالا ربما منع الشاعر العطاء ، وتهكّم عليه ، كما هي عادة غير واحد من ممدوحي هذا البدوّي الفجّ المغلّب . لما مدح ذو الرمّة بلالا بقوله : " فقلت لصيدح انتجعي بلالا " قال له بلال " او لم ينتجعي غير صيدح ؟ يا غلام اعطه حبل قتّ لصيدح ".[4]

وعند سائر الممدوحين ينقلب الوضع الى الأسوأ . ومن هؤلاء المهاجر بن عبد الله ، والي اليمامة ، فان علاقة الشاعر به قد نشأت - على ما يبدو - في مناسبة معيّنة ، وان ذا الرمّة حاول ان يؤم مجلس المهاجر بسبب ما قام بين قبيلته وبين عتيبة بن طرثوث من خلاف على ملكيّة بئر فاحتكم الشاعر الى المهاجر طالبا العدل ومدحه في مقطوعة وأشار اليه في اخرى [5] واخباره مع المهاجر لا تنفي ما استقرّ من انها علاقة صاحب قضيّة بقاض ، ولكن ، لسبب ما لعله يكمن في شخصيّة ذى الرمّة وردود فعله الفجّة او في علاقة ابن طرثوث بصاحب حجر ، كان المهاجر يستخفّ بغيلان ويهزأ به ويعرّضه في مجلسه للسان جرير [6] او يقول لجرير " اتراه مجنونا " [7] . ويبدو ان الشاعر قد استكان في بادئ الأمر املا الوصول الى حلّ عادل لقضيّته ، حتى يئس من تحديل حكم روبي ، عريف المهاجر بالبادية ، وايقن انه خسر القضيّة ، فلم يبق ما يحمله على التزام من استهان به ولم ينصره فيمّم شطر البصرة وقد ازورت نياقه عن اليمامة ومن بها :

فلمّا تعرّفْنَ اليمامةَ عن عُفُرٍ ... تَقَضَّيْنَ من أعرافِ لُبْنى وغَمْرَةٍ
من الناسِ وازورَّتْ سُراهُنَّ عن حَجْرِ ... تزاوَرْنَ عن قُرّانَ عمدًا ومن بهِ [8]

---

١) الاغاني ١٧/ ٣٣٥ ٢) الديوان ٢٥٥
٣) محاضرات الراغب ١/ ٣٨٤
٤) الاغاني ١٧/ ٣٣٢ ، وانظر الشعر والشعراء ١/ ٥١٩ ، الموشح ٢٨١ - ٢٨٣، الكامل ٢/ ٥٣ ، العقد الفريد ٦/ ١٥٧ - ١٥٨
٥) الديوان القصيدة ٦٢ ص٤٦٤، والمقطوعة ٣٣ صفحة ٢٥٧ ، والمقطوعة ٣١ ص٢٣٩ .
٦) الاغاني ٨/ ٥٣ ٧) الاغاني ١٧/ ٣١٧
٨) الديوان ص٢٦٨ - ٢٦٩

وليس ما يدل على ان الامركان افضل من ذلك مع سائر الممدوحين : عمر بن هبيرة الفزارى وهلال بن احوز المازني وابراهيم بن هشام بن الوليد بن المغيرة المخزومي وعبيد الله بن معمر التيمي والملازم ابن حريث الحنفيّ وابن بشر بن مروان بن الحكم وأبان بن الوليد ومالك بن المنذر بن الجارود وابي غسان مالك بن مسمع الشيباني (١) .

---

١) القصائد والاراجيز والمقطوعات التي مدح بها هؤلاء على التوالي هي : ٢٥ ، ٢٠ ، ٧٨ ، ٧٠ ، ٧٩ ، ٤٨ ، ٢١ ، ٥٤ ، ٤٩ .

المصادر بحسب ترتيبها التاريخي

أ ـ الأصول :

١ ـ ابن عقبة ، غيلان = ديوان شعر ذى الرمّة ، كمبردج ١٩١٩م

ب ـ المصادر :

١ ـ آلوردت = مجموع اشعار العرب ، الجزء الأول وهو مشتمل على الأصمعيات ، ليبسيغ ١٩٠٢م

٢ ـ الجمحي ، محمد بن سلام = طبقات فحول الشعراء ، مصر ، دار المعارف للطباعة والنشر ، ١٩٥٢م

٣ ـ الجاحظ ، أبو عثمان عمرو بن بحر = البيان والتبيين ، الطبعة الثانية ، مصر ، مكتبة الخانجي ، ١٩٦٠م ، الجزآن ١ و ٢

٤ ـ = الحيوان ، مصر ، مكتبة مصطفى البابي الحلبي ، ١٩٤٧م ، الأجزاء ١ و ٢ و ٤

٥ ـ ابن قتيبة ، ابو محمد عبد الله بن مسلم = الشعر والشعراء ، مصر دار احياء الكتب العربية ، ١٣٦٤ هـ . الجزء الاول وبيروت دار الثقافة ١٩٦٤م . الجزء الاول ، وقد اشير اليه في الهامش .

٦ ـ = عيون الاخبار ، مصر ، دار الكتب ، ١٩٦٣م الجزءان ٣ و ٤

٧ ـ = كتاب المعارف ، كوتنجن ١٨٥٠م

٨ ـ = كتاب الانواء ، الطبعة الاولى ، حيدرآباد ، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية ١٩٥٦م

٩ ـ المبرد ، ابو العباس محمد بن يزيد = الكامل ، مصر مكتبة نهضة مصر ، ١٩٥٦ الاجزاء ١ و ٢ و ٣

١٠ ـ ثعلب ، ابو العباس احمد بن يحيى = مجالس ثعلب ، مصر ، دار المعارف ١٩٤٨م الجزء الاول

١١ ـ = قواعد الشعر ، مصر ، ١٩٦٦م

١٢ـ الانباري ، ابو محمد القاسم بن محمد بن بشار = ديوان المفضليات ، بشرحه ، بيروت مطبعة الاباء اليسوعيين ، ١٩٢٠م

١٣ـ ابن دريد ، ابو بكر محمد بن الحسن = الاشتقاق ، مصر مطبعة السنة المحمدية ١٩٥٨م

١٤ـ ابن طباطبا العلوى ، محمد بن احمد = عيار الشعر ، مصر ، المكتبة التجارية الكبرى ، ١٩٥٦م

١٥ـ ابن عبد ربه ، احمد بن محمد = العقد الفريد ، الطبعة الثانية ، مصر ، مطبعة الاستقامة ١٩٥٣ ، الاجزاء ١ و ٣ و ٤ و ٦ و ٧ و ٨

١٦ـ الصولي ، ابو بكر محمد بن يحيى = ادب الكتاب ، مصر ، المطبعة السلفية ، ١٣٤١هـ

١٧ـ القرشي ،ابو زيد محمد بن الخطاب = جمهرة اشعار العرب ، بيروت ، دار صادر ودار بيروت ١٩٦٣م

١٨ـ الزجاجي ،ابو القاسم عبد الرحمن بن اسحاق = الامالي ، الطبعة الاولى ، مصر ، المؤسسة العربية الحديثة ١٣٨٢هـ

١٩ـ ابو الطيب اللغوى ، عبد الواحد بن علي = الاضداد في كلام العرب ، دمشق ١٩٦٣م

٢٠ـ الاصبهاني ،ابو الفرج محمد بن الحسين = الاغاني ، بيروت ، دار الثقافة ، ١٩٥٧م الاجزاء ١و ٥و ٨و ١٢و ١٦و ١٧و ١٩ ٢١و ٢٣ ومصر ، دار الكتب ، الجزء ٦ وقد اشير اليه في الهامش

٢١ـ القالي ، ابوعلي اسماعيل بن القاسم = الامالي ، بولاق ١٣٢٤هـ الاجزاء الثلاثة

٢٢ـ ابن النديم ، محمد بن اسحاق الدراق = كتاب الفهرست ، ليبسيغ ١٨٧١م (اخراج خياط ، بيروت)

٢٣ـ الآمدى ، ابو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى = المؤتلف والمختلف ، القاهرة ١٩٦١م

٢٤ـ الزبيدى ، ابو بكر محمد بن الحسن = طبقات النحويين واللغويين ، الطبعة الاولى مصر ١٩٥٤م

٢٥ـ العكسرى ، ابو احمد الحسن بن عبد الله بن سعيد = شرح ما يقع فيه التصحيف والتحريف ، الطبعة الاولى مصر ، البابي ، ١٩٦٣

٢٦ـ المرزباني ، ابو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى = الموشح ، مصر ، دار نهضة مصر ، ١٩٦٥ م

٢٧ـ = معجم الشعراء ، مصر مكتبة القدسي ، ١٣٥٤هـ

٢٨ـ ابن جني ، ابو الفتح عثمان = الخصائص ، مصر ، مطبعة دار الكتب ، ١٩٥٢م الجزء الاول .

٢٩ـ العسكري ، ابو هلال = كتاب الصناعتين ، الطبعة الاولى ، مصر ، دار احياء الكتب العربية ١٩٥٢م

٣٠ـ = ديوان المعاني ، مصر ، مكتبة القدسي ، ١٣٥٢هـ الجزآن ١ و ٢

٣١ـ المرزوقي ، ابو علي احمد بن محمد بن الحسن = شرح ديوان الحماسة ، الطبعة الاولى ، مصر ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٥١ ـ ١٩٥٢ الجزآن ٢ و ٣

٣٢ـ الثعالبي ، ابو منصور عبد الملك بن محمد = ثمار القلوب في المضاف والمنسوب مصر ، دار نهضة مصر ، ١٩٦٥م

٣٣ـ السيد المرتضى ، الشريف ابو القاسم علي بن الطاهر = امالي السيد المرتضى ، الطبعة الاولى ، مصر ، مطبعة السعادة ، ١٩٠٧م الجزآن ١ و ٤

٣٤ـ الحصري القيرواني ، ابو اسحاق ابراهيم بن علي = زهر الآداب وثمر الالباب ، الطبعة الاولى ، مصر ، البابي ، ١٩٥٣م

٣٥ـ = ذيل زهر الاداب (جمع الجواهر في الملح والنوادر) مصر ، المكتبة التجارية الكبرى ، لا . ت .

٣٦ـ ابن حزم الاندلسي ، ابو محمد علي بن احمد بن سعيد = جمهرة انساب العرب ، مصر ، دار المعارف ، ١٩٦٢م

٣٧ـ الجرجاني ، عبد القاهر = اسرار البلاغة ، مصر المكتبة التجارية ، ١٩٣٢م

٣٨ـ البكرى الاونبي ، ابوعبيد = سمط اللالي ، مصر ، مطبعة لجنة التاليف والترجمة والنشر ، ١٩٣٦م

٣٩ـ السراج القارئ ، ابو محمد جعفر بن احمد = مصارع العشاق ، بيروت ، دار صادر ودار بيروت ، ١٩٥٨م

٤٠ـ الراغب الاصبهاني ، ابو القاسم الحسين بن محمد = محاضرات الادباء ، بيروت ، دار الحياة . الجزء الاول

٤١ـ التبريزى ، يحيى بن علي الخطيب = شرح الحماسة ، بولاق ، ١٢٩٦ هـ . الجزآن ٢ و ٤

٤٢ـ الاشبيلي ، ابو بكر محمد بن خير بن عمر بن خليفة = فهرسة ما رواه عن شيوخه من الدواوين المصنفة ، طبعة ثانية عن طبعة قومس بسرقسطة المكتب التجارى ومكتبة المثنى ومؤسسة الخانجي ، ١٩٦٣م

٤٣ـ القفطي ، جمال الدين ابو الحسن علي بن يوسف = إنباه الرواة على أنباه النحاة مصر ، مطبعة دار الكتب ، ١٩٥٥ الجزء ٣

٤٤ـ ياقوت الحموى ، شهاب الدين بن عبد الله = معجم البلدان ، بيروت ، دار صادر ١٩٥٥م الجزء الثاني

٤٥ـ ابن دحية ، ابو الخطاب عمر بن حسن = المطرب من اشعار اهل المغرب ، مصر المطبعة الاميرية ١٩٥٤م

٤٦ـ ابن خلكان ، شمس الدين احمد بن محمد = وفيات الاعيان وانباء ابناء الزمان ، مصر مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٤٨م الجزء ٣

٤٧ـ ابن منظور ، ابو الفضل محمد بن مكرم = لسان العرب ، بيروت ، دار صادر ودار بيروت ، ١٩٥٥ ـ ١٩٥٦م مادة نوط الجزء السابع

٤٨ـ ابن قيم الجوزية ، شمس الدين محمد بن بكر الزرعي = اخبار النساء ، بيروت ، دار الحياة ، ١٦٦٤م .

٤٩ـ السيوطي ، جلال الدين عبد الرحمن بن ابي بكر = شرح شواهد المغني ، دمشق ١٩٦٦م الجزءان ١ و ٢

٥٠ـ = المزهر في علوم اللغة وانواعها ، مصر ، دار احياء الكتب العربية ، لا ٠ ت٠ الجزءان ١ و٢

٥١ـ العباسي ، عبد الرحيم بن احمد = معاهد التنصيص على شواهد التلخيص ، مصر ، مطبعة السعادة ١٩٤٧م الجزء ٣

٥٢ـ البغدادي ، عبد القادر بن عمر = خزانة الادب ولب لباب لسان العرب ، مصر ، دار العصور ١٩٢٩م الجزءان ١ و ٢

٥٣ـ الزبيدي ، السيد مرتضى الحسيني محمد بن محمد بن محمد عبد الرزاق = تاج العروس ، دار ليبيا للنشر والتوزيع ، بنغازي ، الجزء الخامس

جـ ـ المراجع :

١ـ الاسد ، ناصر الدين = مصادر الشعر الجاهلي ، مصر ، ١٩٦٢م

٢ـ ضيف ، شوقي = التطور والتجديد في الشعر الاموي ، الطبعة الثالثة ، مصر ، ١٩٦٥م

٣ـ الطيب ، عبد الله = شرح اربع قصائد لذى الرمة ، الطبعة الاولى ، الخرطوم ١٩٥٨م

د ـ المقالات :

١ـ عرفة ، محمود عزت = "ذو الرمة صاحبي" مجلة الرسالة ، السنة الثانية عشرة ، المجلد الاول ، العدد ٥٧٣

٢ـ عباس احسان = "الزمن والمسافة في شعر ذى الرمة" مجلة الثقافة ، السنة الثانية عشرة ، المجلد الاول العدد ٥٨٨ ، ٣ ابريل ١٩٥٠م ٠